महाविदर्भातील लोकगीतांचे संगीत

डॉ. विमल चोरघडे (केळकर)

मनोहर ग्रंथमाला प्रकाशन

7·3

Dr. Premalata Sharma,
Vice Chancellor,
Indira Kala Sangeet
Vishwa Vidyalaya,
Khairagarh,

With compliments.

Pune,
13/11/87.

Vimal Chaghast

महाविदर्भातील लोकगीतांचे संगीत

: लेखिका :

डॉ. विमल चोरघडे
(केळकर)



मनोहर ग्रंथमाला प्रकाशन

अनुक्रमणिका

■ ■ ■

प्रथमावृत्ती : १ ऑगस्ट १९८७

■

प्रकाशन क्रमांक : २००

■

किंमत : ६० रुपये

■

प्रकाशक :
मनोहर महादेव केळकर
मनोहर ग्रंथमाला प्रकाशन
१६०९ सदाशिव,
पुणे ४११०३०

डॉ. विमल चोरघडे (केळकर)
कल्याण अपार्टमेंटस्
९४/१ एरंडवणे, प्रभात रस्ता
पुणे ४११००४

■

मुद्रक :
मा. गो. जोशी
आनंद मुद्रणालय
१५२३ सदाशिव
पुणे ४११०३०

प्रकाशकाचे पान

सौ. विमलचे पुस्तक आज नुसते हातावेगळेच नव्हे तर प्रसिद्धही होत आहे.

दहा बारा वर्षांपासून विमल मला म्हणत होती, ' महाविदर्भातील लोकगीतांच्या संगीता 'वरील एक पुस्तक मला लिहावयाचे असून तुम्ही ते प्रकाशित केले पाहिजे. '

माझा व्यवसाय प्रकाशकाचा आणि हे पुस्तक तर घरातलेच, मग त्याला मी नाही कसे म्हणेन ? पण या दहा वर्षात परिस्थिती पार बदलली. माझ्या वाढत्या वयाबरोबर व्यवसायाची दगदग मला सोसेनाशी झाली, आणि त्याला लागणारी धावपळ तर जवळ जवळ अशक्यच झाली. स्पर्धाही खूप वाढली. दरमहा शेपाऊणशे पुस्तके प्रसिद्ध होऊ लागली. दूरदर्शनने घराघरात ठाण मांडले. मराठी माणसाला ग्रंथ वाचण्याचा आणि त्यातून तो खरेदी करून वाचण्याचा आधीच उल्हास आणि त्यातून वरील दोन गोष्टींची भर. अशा स्थितीत यंदा जेव्हा ती म्हणाली, " नानाकाका, (ती धाकटी भावजय असली तरी मला नाना-काकाच म्हणते), माझे पुस्तक लिहून झाले बरं का ! " तेव्हा मला प्रथम खरेच वाटेना. पण बाळ मला म्हणाला की, यावेळी ' लांडगा खरेच आला आहे, ' तेव्हा मला विश्वास ठेवणे भागच होते.

पण अशा प्रकारचे पुस्तक कितीही चांगले असले तरी खपणार कसे आणि त्याचा खर्च तरी निघेल का ? असा माझ्या मनात प्रश्न होता. पण ' विमलने जीवितकार्य समजून हे पुस्तक छापायचा निर्धारच केला आहे ' असे मला बाळ म्हणाला. छपाईचे स्वरूप थोडे किचकट होते. पण ते पत्करणारा आणि पुन:पुन्हा न कंटाळता मुद्रिते काढून देणारा व ती दुरुस्त करणारा आनंद छापखाना मिळाला आणि लेखिकेनेही न कंटाळता मुद्रिते पुन:पुन्हा तपासून दिली म्हणून हे पुस्तक पूर्ण झाले.

हे पुस्तक छापावयास दिले त्यावेळी ग्रंथमालेची १९९ प्रकाशने

झाली होती. तेव्हा २०० व्या प्रकाशनाची जागा या पुस्तकासाठी राखून ठेवली. या पुस्तकातील तांत्रिक भाग मला समजण्यासारखा नव्हता पण निवेदनाचा सगळा भाग मी वाचून माझ्या समजुतीप्रमाणे दुरुस्त करून दिला आणि आता प्रस्तावना लिहून प्रकाशनाला 'मम' म्हणण्याचे काम म. म. केळकर करीत आहेत.

पुस्तकाची पार्श्वभूमी पुस्तक पूर्ण होत आले तेव्हा लिहायला घेऊन पूर्ण केलेली आहे. ती मी वाचून पूर्ण केली व हे पान लिहावयास घेतले आणि मला मनापासून समाधान वाटते की, हा एक छोटासा स्वतंत्र प्रबंधच झाला असून तो अतिशय मेहनतीने आणि तितक्याच तादात्म्याने लेखिकेने लिहिला आहे.

आता खपाविषयी काही न बोलणेच बरे. पण असेही वाटते की हे पुस्तक आगळे वेगळे आहे म्हणूनच याला थोडे पण निवडक ग्राहक मिळतील आणि विश्वविद्यालयाच्या अभ्यासक्रमात संदर्भ वाचन म्हणून जरी नेमले गेले—आणि त्या योग्यतेचा हा ग्रंथ खास आहे.—तरी खर्च निघण्याइतक्या प्रती जरूर खपतील.

सध्याचे दिवस फक्त अध्यात्म, ज्योतिष, आरोग्य आणि खाद्य पदार्थांची निर्मिती शिकवणारी पुस्तके यांच्या खपालाच अनुकूल आहेत. तरी पण या दिवसांतही चमत्कार घडतात तसा या पुस्तकाचे बाबतीतही घडणार नाही कशावरून ? निदान तो घडावा अशी इच्छा व्यक्त करायला तर काहीच हरकत नाही.

आज या घटकेला एक चांगले पुस्तक लिहिल्याचा आनंद लेखिकेला आणि ते प्रकाशित केल्याचा आनंद मला होत आहे हे निश्चित.

मनोहर महादेव केळकर

पार्श्वभूमी

सुमारे १९४३ चा काळ. नागपूर विद्यापीठाच्या मराठी विषयातील एम्. ए. च्या पदवी परीक्षेसाठी अभ्यास करण्यास मी नागपूरला माझ्या काकांच्या घरी शहर विभागात रहात असे. काकांच्या घरापासून साधारणतः तीनशे मीटर्सवर गोलाकार रस्त्याच्या टोकाला मातामायचे देऊळ होते. या देवळात स्त्रिया रस्त्याने मातामायची गाणी म्हणत देवीच्या पूजेला जात. एकीच्या डोक्यावर पाण्याने भरलेली घागर, त्यात कडुनिंबाच्या पाल्याची दांडी, दुसरीच्या हातात पूजेचे साहित्य असायचे. काही स्त्रिया समोर वाजंत्री लावून रस्त्याने गडबडा लोळत जात व काही अंगात आल्यागत झोकांड्या खात चालत. ही गाणी चोवीस तास वेळी अवेळी चालू असत. खरे तर या आवाजामुळे अभ्यास करण्यास जी एकाग्रता लागते त्यात व्यत्यय येत असे. म्हणून मी प्रयत्नपूर्वक त्याकडे दुर्लक्ष करायची.

एक दिवस भल्या पहाटे अचानक वेगळ्याच गाण्याचे स्वर कानावर आले. स्वरांची सुंदर रचना, गायनाची आगळी वेगळी धाटणी ऐकू आली. मी खडबडून जागी झाले. काहीतरी नवीन गवसले आहे असा भास झाला. ती महादेवाची गाणी होती. महाशिवरात्रीच्या नवरात्रात पचमढीला जाणारे भक्तगण रस्त्याने खड्या आवाजात गाणी गात चालले होते. त्या गाण्यांनी माझ्या मनाचा ठाव घेतला. नवरात्रभर घरी दारी, शेजारी पाजारी, रस्त्याने ही गाणी ऐकू येत होती. या गाण्यांच्या ललकाऱ्यांनी व सुरांनी वातावरण धुंद होऊन गेले होते. माझे मन हरवून गेले.

नंतर या पार्श्वभूमीवर मी मातामायची गाणी ऐकू लागले. त्या गाण्यातही काहीतरी आकर्षक आहे असे मला दिसू लागले.

....सहा....

एम्. ए. ची परीक्षा उत्तीर्ण झाल्यावर लोकगीते हा विषय घेऊन पीएच्. डी. करावी असा अस्पष्ट विचार त्यावेळीच मनात आला एम. ए. झाल्यावर नागपूर विभागातील लोकगीतांवर निरीक्षणात्मक व संशोधनात्मक प्रबंध लिहिण्याच्या कामास मी सुरवात केली.

त्यानंतर १९४६ चा काळ. भारतात त्यावेळी हाताच्या बोटावर मोजण्याइतकीच ऑल इंडिया रेडिओची केंद्रे होती. मुंबई केंद्रावरून माझे शास्त्रीय संगीताचे कार्यक्रम ध्वनिक्षेपित होऊ लागले होते. नागपूरहून मी मुंबईला या कार्यक्रमासाठी जायची.

एकदा या केंद्रातील कार्यक्रम अधिकाऱ्यांबरोबर माझ्या लोकगीत विषयक कामाबद्दल सहज बोलत असता मी नागपूर विभागातील लोकगीतांचे कार्यक्रम मुंबई केंद्रावरून ध्वनिक्षेपित करावेत असे ठरले आणि त्या निमित्ताने मी नागपूर आणि आसपासच्या गावी हिंडून अधिकाधिक लोकगीते गोळा करण्याच्या प्रयत्नास लागले. काही निवडक लोकगीतांचे कार्यक्रम नंतर सादर केले. त्याकाळी हा विषय नवा होता. ह्या कार्यक्रमांना खूप लोकप्रियता मिळाली.

प्रबंधाच्या कामानिमित्त मी गीते गोळा करीत असले तरी ते जमा करण्याचा मग मला छंदच लागला. गीतांसाठी मी आजूबाजूच्या प्रदेशात भटकंती करू लागले. यापुढे नागपूरबरोबर वऱ्हाडचा भागही मी प्रवासात समाविष्ट केला. त्यावेळी एक गोष्ट प्रकर्षाने लक्षात आली ती ही की, ज्या लोकगीतांसाठी माझी धडपड चालू आहे त्या गाण्यांबद्दल ग्रामीणांमध्ये आवड आणि आकर्षण दोन्हीही कमी होत चालले आहे. उलट, माझ्यासारखी शिकलेली बाई ही साधीसुधी गीते गोळा करण्यासाठी कशाला जिवाचा आटापिटा करते आहे याचेच त्यांना कुतूहल वाटत होते. त्यात आश्चर्याचाही भाग होता. कधी मधी चेष्टा व्हायची. माझे काम मी सुरू ठेवलेच होते. मला गायकांकडून तसेच लोकांकडून खूप सहकार्य मिळाले.

एव्हाना रेडिओतील व सिनेमातील गाणी या माध्यमांनी आपले आपले पाय पसरायला व रोवायला सुरवात केलीच होती. त्यांचा जनतेवर जबरदस्त प्रभाव पडू लागला.

असेही आढळून आले की, शेतकरी लोकांच्या हातात पैसा

खुळखुळू लागला की, त्यांची पहिली खरेदी एक उंची फेटा आणि एक ट्रान्झिस्टर ही होऊ लागली होती. शेतामध्ये नांगराला रेडिओ लटकवून ही मंडळी त्या संगीताच्या संगतीत रंगून जाऊन शेतीची कामे करू लागली होती. हा सर्व प्रकार नावीन्यपूर्ण खरा, पण तो लोकगीतांची पीछेहाट करणारा ठरू पाहत होता. लोकगीतांच्या अस्तित्वासाठी ही एक संक्रमणावस्था होती. आव्हान होते.

हे सर्व पाहून लोकगीतांचे शक्य तितक्या लवकर जतन करावयास पाहिजे, तसेच लोकगीतांतील संगीत हा एक स्वतंत्र विषय आहे, त्याकडे लक्ष्य द्यावयास हवे याची अधिकाधिक जाणीव होऊ लागली. महाविदर्भातील लोकगीतांचे संगीताचे निरीक्षण व परीक्षण करणारा हा छोटासा संग्रह म्हणजे त्याचीच परिणती होय.

लोकगीतांमध्ये समाजजीवनाचे प्रतिबिंब पडलेले असते. समाजातील व्यक्तींची दिनचर्या व त्यांच्या आयुष्यात येणारे अनुभव, प्रसंग, घटना, वैयक्तिक, कौटुंबिक तसेच, सामाजिक पातळीवरील एकमेकांचे संबंध यांचे सर्वसामान्यांना आकलन होईल आणि गोडी वाटेल अशा प्रकारे वर्णन असते.

हे विषय "कुटुंब" या केंद्राभोवती फिरतात. या सर्वांची सूत्रे हलविणारी व्यक्ती म्हणजे या घरातली एक सालस, समंजस, सात्त्विक, सहनशील, कार्यकुशल व कर्तबगार अशी संसारी कर्ती स्त्री आहे. आपला संसारशकट ती मोठ्या संयमाने चालविते.

कुटुंबातील या प्रमुख महिलेच्या आयुष्यात तिच्या बालपणापासून येणाऱ्या व्यक्ती, नात्यागोत्याची माणसे, त्यांचे रोजचे व्यवहार, सुखदुःखाचे, सण समारंभाचे प्रसंग, उत्सव इत्यादिकांचे तपशीलासह वर्णन आहे. हे या स्त्रीच्या माध्यमातून येते. समाजातील कुटुंबव्यवस्थेची माहिती आपणास तिच्यातर्फेच होते.

या गीतांमध्ये चित्रित केलेला आयुष्यक्रम साधा, सोपा, फार चढउतार नसलेला आणि धोपट मार्गाने जाणारा आहे. सुख जनाला सांगावे, दुःख मनातच ठेवावे अशी धारणा आहे. चार चौघांनी एकत्र

यावे, सुखाचे क्षण आठवावे, आनंद उपभोगावा, त्यायोगे हाती घेतलेले काम हलके व्हावे हा या सर्वांचा उद्देश. असेच वातावरण लोकगीतात व्यक्त होते.

या कुटुंबात दोनच मुले. मुलगा आणि मुलगी. येथे जन्म घेणारी कन्या ही अत्यंत कौतुकाचा विषय आहे. ही बालिका चालती बोलती झाली की, अंगणात आपल्या शेजारणीच्या मुलांबरोबर खेळू लागते. सोबत लहानगा बंधू असतो. ही बहीण भावंडांची जोडी मोठी गोड, लोभसवाणी आहे. त्यांचे भरपूर लाड होत असतात. शेजीच्या शेजारणीलाही लहान मूल आहे. ही मुले अंगणात खेळतात, बागडतात. त्यांचे कधी काळी भांडण झालेच तर मोठ्यांनी त्यात भाग घ्यायचा नाही असे सामंजस्य आहे.

शेजारणीबाई आंगण झाडू लाग
माझी मैना तुझा राघू खेळतील दोघं ।।
आंगणी खेळती शेजीची पाच मुलं
तेथे माझी मखमल खेळू गेली ।।

ही कन्या ९–१० वर्षाची झाली की, तिच्या विवाहाची तयारी सुरू होते. विवाह मोठ्या हौसे-मौजेने संपन्न होतो. मुलगी वयात येते. पहिल्याने आलेल्या न्हाणाचे कौतुक भरपूर, अमाप. त्यानिमित्त वाजंत्री लावणे, मखर घालणे, ऋतुशांत इत्यादी कार्यक्रम घरातील मंडळी मोठ्या उत्साहाने आणि तत्परतेने पार पाडतात.

ही कन्या गरोदर राहते. "पहिल्याने गरव्हार" अशा या कन्येला पाहून सासर–माहेरच्या मंडळीच्या आनंदाला जणू उधाणच यते. तिची चोर चोळी, चांदणी चोळी, बागेतले, नावेतले डोहाळे जेवण, शीतल ताट इत्यादी समारंभाच्या योजनेबद्दल तर बोलायलाच नको. श्रीमंताच्या या गर्भारशीसाठी निरनिराळ्या प्रकारच्या साड्यांची चोखंदळ खरेदी करण्यासाठी पुरुष वर्ग आणि पक्वान्नांचे अमर्याद नमुने तयार करण्यासाठी स्त्रीवर्ग यांची एक प्रकारची चढाओढच सुरू होते. मग डोहाळे, पाळणे यांच्या फैरी झडायला कशाची उणीव? किती कौतुक करावे आणि किती नाही याची अहमहमिका लागून राहते.

नऊ महिने झाले की, बाळंतपण. तिची "खोली सारवून" तयार

बाळराजाच्या आगमनाची सर्वजण उत्कंठेने वाट पहात बसतात. यानंतर बारसे. बाळंत विडे. बाळलेणी. बालकाचे नाव ठेवणे. बाळंतीण मुलीची सासरी पाठवण.

जोंधळ्याचपरीस वाढल्या तुरी
लेकीपरीस मैना प्यारी ।।

मुलगी किंवा मुलगा यात भेदभाव नाही. मुलीचे जसे कौतुक तसेच पुत्ररत्नाचेही. त्याचे व्रतबंधन हा एक मोठाच विधीपूर्ण समारंभ. मुलाचे लाड करावयाचे पण तो कर्तवगार निघाला पाहिजे यावर कटाक्ष आहे. ओसरीवर कचेरीत सोन्याचा दिवा लावून "साहेब" बसला पाहिजे. म्हणून त्याला यथायोग्य शिक्षण दिले पाहिजे. त्याचे लग्नाचे वय झाले की, त्याला नवरी पहावयाची. "सोनं आहे मोहरीचं" अशी नवरी मुलगी पसंत करायची. की मग लग्न सोहळा. याबद्दल तर विचारायलाच नको. ती बोलणी करणे काय, मांडव घालणे काय, त्याला डहाळी लावणे काय, मांडवाच्या दारी काचेचे किंवा सोन्याचे कारंजे लावणे काय, जेवणाच्या पंक्ती उठविणे काय, एक ना दोन.

नवरानवरी, व्याही विहीण, नणंदा भावजया, मामे भाचे यांचे कौतुक किती करावे आणि कसे करावे ? विवाहाच्या या समारंभाची मजाच न्यारी. या आनंदाला पारावार नाही.

ही नवरीबाळ सासरी गेल्यावर तिला क्वचित् सासुरवास होतो. कुळवंताच्या लेकीने तो निमूटपणे सोसावा अशी मातेची शिकवण आहे.

हासून बोलून जनात मोकळी
माझ्या मनाची उकळी कोण जाणते मातोश्री ।।

मनातल्या मनात सहन करायच्या या सासुरवासाचे गीतात वर्णन करताना स्त्रियांची प्रतिभा बहराला येते व ऐकणाऱ्याचे मन हेलावून टाकते. सासुरवासाची बातमी कधीतरी मातापित्याचे कानावर पडते. त्यांचे दुःख अनिवार होते. पण ते देखील दुःखाला वाचा फोडीत नाहीत.

सासूचा सासुरवास सोसल्याने काय होते
दोन्ही कुळा नाव येते ।।
आपुलं सुख दुःख नका सांगू एकाएकी
धरणी अंग टाकी माय माझी ।।

वनातला वाघ तणामध्ये लोळे
लेकीचे नाही वरे पिता मनामध्ये झुरे ।।

ही कन्या कालांतराने प्रौढा झाली आहे. मुले मोठी झाली. सुना आल्या. आता दुपारी थोडा फुरसतीचा वेळ मिळू लागतो. आजूबाजूच्या स्त्रियांसमवेत माजघरात बसून संसारातील लक्ष थोडेफार परमार्थाकडे, भक्तिमार्गाकडे वळवायला हवे. समवयस्क स्त्रियांबरोबर सारवण, रांगोळी, स्नान, गंध, पूजा, नैवेद्य, भोजन, विडा, निद्रा, विश्रांती, पाळणा इत्यादी विषयांवर अध्यात्मपर सगुण भक्तीची गाणी गातानाची समरसता काही न्यारीच.

या कुटुंबातील मंडळींचा व्यवसाय मुख्यत्वे शेती. या कामासाठी नेमलेले सेवक हेही घरातील महत्त्वाचे घटक आहेत. घोडे, बैल, गाई, म्हशी यांची देखभाल करणारे गुराखी, शेतीची मशागत करणारे कुणबी यांचाही या कुटुंबात समावेश आहे. ती जशी घरचीच, घरोब्याची मंडळी. दिवाळी, दसरा, होळी, पोळा या सणांच्या दिवशी त्यांचा मान विशेष.

एवढेच नव्हे, तर गावातील तेली, माळी, चाटी, शिंपी, सोनार इत्यादी व्यावसायिकांनाही घरात सलोख्याने वागविले जाते. सर्व गाव हे एकच कुटुंब आहे. अशी अनोख्या प्रेमाची ही गाणी आहेत.

स्वातंत्र्योत्तर काळात शहरी आणि ग्रामीण जनतेत परिवर्तन झाले. त्यांची वेषभूषा, राहणी, विचारसरणी यात झपाट्याने बदल झाला. वस्त्रांमध्ये पडलेला फरक प्रकर्षाने नजरेत भरला.

काळी चंद्रकळा, पैठणी, काळ्या किंवा कंदी म्हणजे एक धागा लाल व दुसरा हिरवा अशी जरीचे बारीक ठिपके व जरीचा पदर असलेली कासई, नागपुरी पंचधारी रास्ता साडी, महेश्वरी, रुद्रगाठी, पुण्याचे पातळ, तलम साडीला पिवळी रंगवून त्यावर लाल तिरप्या रेघा म्हणजे सळया छापवून तयार केलेली किंवा काळ्या ठिपक्यांची चुनडी, अत्यंत तलम पोताचा, जरीचे लाल रुंद काठाचा आणि त्यावर लडीचे फूल सोडलेला हा अत्यंत महागडा वाला, शेंदरी, तसरकाठी,

कुसुंबी, वाली, धनवाडीची दोसुती, अष्टनगरची राजावळ, वाईची सनकाडी, बागदाणी चीट, तान्हापूरचा बाला, तेलंगणची जाफरबाणी, काशीखंडचा दोरवा, इंदूरचा रेगीशेला, नाशिकची मुगी मिरादाणी, घट्टीसुरची अबदाराणी अशा "वस्त्रांचा पाऊस" पडल्यागत साड्या, रुईफुली, जरीकाठी, जाळीदारकाठी धोतरे, उपरणी, फेटे असे हस्तकला मिश्रित वस्त्रांचे प्रकार मागे पडले.

त्याऐवजी नायलॉन, टेरीन किंवा पॉलिएस्टर या सारखे नवनवीन मानवनिर्मित (man made) धागे निर्माण झाले. वजनाला हलके. धुवायला सोपे. टिकायला मजबूत. वापरायला दणकट. तलम पोत. आकर्षक छपाई. दिसायला सुंदर, मनमोहक. टेक्स्टाईल आणि छपाई यांच्या तंत्रामध्ये उत्तम प्रगती झाली. त्यामुळे कशिदा काढणे, मण्यांनी चोळीवर नक्षीकाम करणे यासारख्या वेळखाऊ कला कष्टदायक वाटू लागल्या. पेहेरावाच्या सोईस्कर अशा नवनवीन तऱ्हा निघाल्या. आज आदिवासी भागातील तरुण देखील पँट व बुशशर्ट घालायला लागला. सुटसुटीतपणा आला.

सामाजिक सुधारणा घडवून आणण्यासाठी विविध कायदे केले गेले. काही चालीरीती कायद्याने बदलण्यात आल्या. विवाहाची वयोमर्यादा वाढविली गेली. बालविवाहांची प्रथा बंद पडली. लहान नवरी, परकराजोगी सून आणि नवरादादा अज्ञान बाळ आता मांडवी झोपी जात नाहीत. सज्ञान झाले. त्यानुसार पहिल्याने आलेल्या न्हाणाचे कौतुक राहिले नाही.

लेकीचा चौथा दिवस कोण करितो गंभीर
बाजा लाविला सुंदर ।।

मोठ्या मुलींना असे प्रदर्शन करणे आवडेनासे झाले. मग गोरिये जावयाला आपल्या न्हाणुलीसाठी मखर घालण्याचे प्रयोजन राहिले नाही. प्रसूतिगृहे स्थापन झाली. त्यात बाळंतपणे होऊ लागली. सुईणीला बोलावणे, न्हाणीखाली जाळ करणे अशी बाळंतपणाचे कौतुक करण्यासाठी म्हणण्यात येणारी गीते कंटाळवाणी वाटू लागली.

लग्नमुंजीसारखे आठ आठ दिवस साजरे होणारे समारंभ तेवढ्याच थाटामाटात चोवीस तासात मंगलकार्यालयात उरकून घेण्यात

आले. आजच्या जमान्यात या कार्यासाठी कष्ट करण्यात व वेळ घालविण्यात स्वारस्य उरले नाही.

या विवाहाच्या निमित्ताने पापड लाटताना, शेवया, गहुले, मालत्या इत्यादी खिरींचे प्रकार वळताना, धान्य निवडताना, चारचौघी एकत्र माजघरात बसून स्त्रिया गीतांची बहार उडवीत ती बैठक आता मोडली. गायनातही मौज वाटेनाशी झाली. फास्ट फूड, इन्स्टंट फूड (Fast food, Instant food) यांचा जमाना आला.

लोकांमध्ये जागृती झाली. शिमग्यासारखे सण त्यातील विभत्स प्रकार वर्ज्य करून स्वच्छता सप्ताहाने पार पडू लागले. वैयक्तिक पूजाअर्चा दुय्यम स्वरूपाची ठरून सामुदायिक प्रार्थनांना प्राधान्य मिळू लागले.

वैद्यकीय शास्त्रात आधुनिक ज्ञानाची भर पडत गेली. मलेरिया, क्षय, देवी इत्यादी जीवघेण्या रोगांचे निर्मूलन करण्यासाठी रामबाण औषधे उपलब्ध होऊ लागली. अंधश्रद्धा हटाव या मोहिमेमुळे सर्पदंश, देवी, क्षय, मातामाय, मरामायसारख्या विषयांवरील गाणी विस्मृतीत गेली.

धर्मांतराच्या चळवळीमुळे लोकगीतांची प्रचंड उलथापालथ झाली. महार, मांग जातीतील लोकांनी मूळ हिंदू धर्म सोडला. त्यावरोवर संबंधित देवदेवता, व्यवसाय व राहणी यांचाही त्याग केला. त्यांच्या पूर्वप्रचलित लोकगीतांचा त्यांना उपयोग राहिला नाही. ती त्वरित निकालात निघाली.

बोलीभाषेत रचना असणे हे लोकगीताचे एक प्रमुख लक्षण आहे. साक्षरताप्रसारावरोबर आपोआपच शुद्ध भाषेचा वापर होऊ लागतो. मग बोली भाषेतील गीते लोकांना ओबडधोबड वाटू लागली तर नवल नाही. सुशिक्षितांना बोली भाषा वापरणे हे देखील अडाणीपणाचे वाटू लागले.

ग्रामीण विभागात जाऊन तेथील कार्यक्रम ध्वनिमुद्रित करण्यासाठी मी दौऱ्यावर जात असे. त्यावेळी तेथील मंडळींना बोली भाषेतील गाणे म्हणणे हे प्रशस्त वाटत नसे असे लक्षात आले. एकदा मोठी गंमत झाली.

भजनी मंडळाची भजने ध्वनिमुद्रित करीत असता एका गायकाकडे अंगुलिनिर्देश करून दुसरा गायक म्हणाला, "वाई, याच्या डोक्यावर हाणा." "काहो बाबा ?" मी विचारले. "हा कृष्ण म्हणायच्या जागी किस्न म्हणत आहे."

शुद्ध भाषेबद्दलची जाणीव आज खेड्यापाड्यातही झालेली आहे. कित्येक जुन्या गीतांमध्ये बोली भाषेतील शब्द चपखलपणे बसविले आहेत. ते वेगळे काढून त्याजागी साहित्यिक शब्दाची योजना करता येण्यासारखी नाही आणि ती केलीच तर गीतातील भाव कायम राहणे कठीण. अशी गीते मग लोक गाण्याचे टाळतात.

शिक्षण घेतलेल्या व्यक्तींना स्वत्वाची जाणीव होऊ लागते. नोकरी धंदा मिळाला आणि थोडी आर्थिक स्थिरता प्राप्त झाली की, आपल्या-कडे कमीपणा घ्यावा लागेल अशा प्रकारची गीते त्यांना गायला नको वाटते.

या बावतीत बालाघाट विभागातील एक उदाहरण पाहण्यासारखे आहे.

दिवाळीच्या दिवसात गायकी, गोपाळ किंवा ग्वार लोक घरोघर जाऊन नाचतात. गायकी म्हणजे गाई म्हशी संभाळणारे. स्वतःची किंवा मालकांची. काळा लांब बंद गळ्याचा कोट, लाल फेटा व कवड्यांचे जाळीदार अलंकार घालून हातात लांब काठी आडवी किंवा उभी काखेत हात उलटा करून धरतात. ही काठी कधी मानेवर आडवी करून नाच-तात. कपाळावर हळदी कुंकवाचे मोठे टिळे लावतात. पायात घुंगरू. साथीला ढोलके व बासरी. बासरी हे कृष्णाचे वाद्य. ते असलेच पाहिजे. नाचण्यात कौशल्य नसते. गाण्याचे कडवे संपले की, गोल गोल नाचायचे. या गाण्यात कबीराच्या भजनांतील काही ओळींचाही समावेश असतो. पण शब्दांची अशी काही ओढाताण होते की, गाण्यातील एक शब्ददेखील कळणे दुरापास्त.

"कोहे को देह धरो" व "राम भगत कहे राम बराई" या रचना विशेष प्रचारात आहेत. नाचण्याचा व गाण्याचा वस्तुतः काही मेळ नसतो. नाचणेही ओबडधोबडच असते.

नाचावयास जायची घरे "लागलेली" म्हणजे ठरलेली असतात.

ग्वार लोक नाचायला जातात तेव्हा मालक तांदूळ, पणती आणि हळदी-कुंकू देतात. मिळालेल्या तांदुळातील काही दाणे हे गोपाळ मालकावर ओवाळून टाकतात.

समाजातील या रूढ चालीबद्दल लोकांना अनादर वाटू लागला आहे. सुशिक्षित तरुणांना गाई म्हशीचे शेण सारवण करण्यापेक्षा एखाद्या गिरणीत रोजगारीचे काम करणे पसंत आहे. वेडेवाकडे नाचणे आणि इनाम मागणे हलकेपणाचे वाटते. ही गाणी म्हणण्याची प्रथा मोडली आहे.

शिक्षणाच्या प्रसाराच्या संदर्भात इंग्लंड आणि अमेरिका येथील लोकसाहित्याच्या अभ्यासकांचा एक अनुभव लक्षात घेण्यासारखा आहे. अमेरिकेत वसाहत करण्यासाठी गेलेल्या इंग्लंडमधील लोकांनी त्यांची लोकगीते अमेरिकेत नेली. काही वर्षानंतर दोन्ही प्रदेशातील लौकगीते एकाच वेळी एकत्र करण्याचे साहित्यकारांनी ठरविले. त्या त्या देशातील प्रचलित लोकगीतांची संख्या मोजणी केली. त्यावेळेस इंग्लंडमधील गीतांची संख्या ८५ भरली, तर युनायटेड स्टेट्स्‌मध्ये १०७. इंग्लंड-मधील गीतसंख्या कमी होण्याचे कारण शिक्षणाची वाढ हे देण्यात आले. जगापासून दूर असलेल्या, माणसांची फारशी ये जा नसलेल्या व शिक्षणाचा फार प्रसार न झालेल्या प्रदेशात लोकगीते अधिक काळ मूळ स्वरूपात टिकून राहतात असे या साहित्यिकांना दिसून आले.

सामाजिक, शैक्षणिक किंवा सांस्कृतिक स्थित्यंतरापेक्षा औद्योगी-करण हे एकटेच देशातील लोकगीतांचे समूळ उच्चाटन करायला पुरेसे असते. रोजच्या दळणाचे जाते जाऊन पिठाच्या गिरण्या किंवा चक्क्या आल्या, पाणी काढायची मोट जाऊन पंप आले, नांगर जाऊन ट्रॅक्टर्स आले, बैलगाड्यांऐवजी मोटारी, स्कूटर्स आल्या, शेतातील खळे जाऊन धान्य स्वच्छ करण्यासाठी मशीनरी आली. त्यानुसार लोकगीतांची निर्मितिस्थाने बंद झाली.

पंचवार्षिक योजनांमुळे मोठमोठे उद्योग आणि कारखाने निर्माण

झाले. रोजगारासाठी उपलब्ध झालेल्या संधीचा फायदा घेण्यासाठी ग्रामीण जनता शहराकडे अर्थोत्पादनासाठी मोठ्या संख्येने धाव घेऊ लागली. आपल्या ग्रामीण संस्कृतीला मागे टाकून या शहरांभोवती वेगळीच संस्कृती त्यांनी निर्माण केली. या घडामोडीत लोकगीतांना स्थान राहिले नाही. लोकगीतांची उगमस्थाने उद्ध्वस्त झाली आणि गीतेही मागे पडली. या नाशावरोबर नवीन निर्मिती थांबली.

निरनिराळ्या व्यापार धंद्यांचे यांत्रिकीकरण आणि केंद्रीकरण होऊ लागले की, ग्रामीण विभागातील त्या त्या व्यवसायांवर आधारित गाणी नष्ट होऊ लागतात असा अनुभव येतो.

दुग्धोत्पादन केंद्रातून दूध, कत्तलखान्यातून कापून स्वच्छ केलेले मांस, कोंवडीपालन केंद्रातून अंडी अशा जीवनोपयोगी वस्तूंचा पुरवठा शहरापासून दूर असलेल्या कारखान्यांमधून होत राहिला तर गजबजलेल्या शहरातून गाई, म्हशी, कोंबड्या इत्यादी जनावरे व पक्षी शहरात पाहायला मिळत नाहीसे होतात. मुंबई नगरातील शाळेत जाणाऱ्या एका लहान मुलास विचारले, "दूध कोण देतो ?" तो म्हणाला, "भैय्या." गाय किंवा म्हैस हे जनावर त्या बालकाने पाहिलेले नव्हते. सकाळी दूध पुरविणारा भैय्या हाच दूध देणारा प्राणी एवढेच त्याला माहीत होते.

ही परिस्थिती किंचित् अतिरंजित भासत असली तरी सत्य आहे.

आर्थिक स्थिरतेबरोबर करमणुकीच्या साधनांची रेलचेल आणि उपलब्धता यांचाही लोकगीतांच्या अस्तित्वावर परिणाम होतो. चित्रपट, ध्वनिमुद्रिका, रेडिओ, कॅसेटस्, व्हि. डि. ओ. टेपस्, इलेक्ट्रॉनिक उपकरणे आणि दूरदर्शन यासारख्या प्रभावी दृक्श्राव्य माध्यमांनी लोककला व लोकगीते यावर बुलडोझरसारखे प्रचंड आक्रमण केले आहे. दूरदर्शनमुळे आमच्या बालमित्र मैत्रिणींनी भोंडला, भुलाबाई, भराडीगौर, झोपाळ्यावरची गाणी, शंकराची गाणी इत्यादिकांची शंकरदेवासह कैलासावर वसाहत करण्यास जणु रवानगी केली आहे.

दूरदर्शनसारखी उपकरणे यांचा मुख्य उद्देश शहरी आणि ग्रामीण

जनतेत करमणुकीद्वारा लोकशिक्षणाचा प्रसार करणे हा आहे. त्याप्रमाणे तो कार्यान्वित होतही आहे. परंतु प्रत्यक्षात परिणाम उलट झाला आहे. टेलिव्हिजनच्या आकर्षणाचा अतिरेक झालेला दिसतो. त्याने आजच्या लहान मुलांना आणि तरुणपिढीला इतके गुंगवून आणि गुंतवून टाकले आहे की, त्यांची शक्ती आणि बुद्धी निष्क्रिय होऊ लागली आहे.

बुद्धीचा विकास होण्यासाठी स्वतंत्रपणे अभ्यास, वाचन, विचार व मनन करणे आवश्यक आहे. या व्यक्तिविकासाच्या मार्गात ही नवीन साधने अडसर बनून गेली आहेत. या अनिष्ट परिणामांना थोपवून नव्या पिढीला सृजनशील, कार्यप्रवण कसे करता येईल याची चिंता करण्याची वेळ जगातील पालकांना आलेली आहे.

लोकगीतांच्या बाबतीत म्हणायचे झाले तर काही निवडक, आकर्षक अशा लोकगीतांचे संकलन, संपादन, प्रसृतीकरण व ध्वनिक्षेपण करण्याचे कार्य ही माध्यमे प्रभावीपणे अवश्य करतात आणि त्याचे श्रेय त्यांना द्यावयास पाहिजे. तथापि या प्रक्रियेत निवडक तेवढेच साहित्य घेऊन ते संस्कारित होते. बरेचसे मूळचे साहित्य वगळले जाणे अपरिहार्य आहे. म्हणून हे काम अत्यंत मर्यादित स्वरूपाचे असणार हे उघड आहे.

लोकगीते मूळ स्वरूपात जशीच्या तशी ठेवावयाची असतील तर त्यांचा बाह्य जगातील इतर कोणत्याही संस्कृतीशी संपर्क येता कामा नये. अन्यथा त्यांच्यावर थोडा तरी परिणाम झाल्याशिवाय राहात नाही.

सांस्कृतिक विलगीकरण (cultural isolation) हे लोकगीतांना टिकवून ठेवते. दळणवळणांच्या साधनांचा प्रसार झाला की, लोकांची ये जा सुरू होते. ते एकमेकात मिसळतात. विचार, आचार, वेषभूषा, खाणे पिणे, साहित्य, कला, संगीत, लकबी याचे क्षेत्र विस्तारते. काही देवाण घेवाण होते. दुसऱ्यांचे आवडण्यासारखे असेल तर माणूस दुसरे त्वरित आत्मसात करतो. पण त्याऐवजी आपल्याजवळचे काही वगळून. दुसऱ्याचे एखादे गीत किवा त्यातील संगीत स्वीकारताना तो आपल्याचा त्याग करतो. गीतांच्या बाबतीत म्हणावयाचे तर ही बेरीज नसून वजाबाकी होते.

समाजातील या मानसिक अवस्थेचा फायदा व्यापारी व प्रकाशक घेतात. आठवडी बाजार, जत्रा अशा ठिकाणी सिनेमातील गाण्याची किंवा खास त्यातील चालीवर तयार केलेल्या बाजारू गाण्यांची स्वस्त पुस्तके ते आकर्षक मुखपृष्ठात छापून विक्रीस ठेवतात. या गर्दीत ती खपतात देखील. यातील गीतांचे नुसते वाचन करण्यातही लोक गर्क होतात. परिणामत: जुनी लोकगीते विसरून जातात.

लोकगीतांची पिछेहाट होण्याची कारणे सामाजिक, सांस्कृतिक, शैक्षणिक, आर्थिक, औद्योगिक अशी विविध प्रकारची असू शकतात, हे यावरून लक्षात येईल.

कोणताही समाज एकाच अवस्थेत फार काल स्थिर राहू शकत नाही. थांबला की, संपला असे व्यक्तीच्या बाबतीत आपण म्हणतो. त्याचप्रमाणे समाजात नित्य परिवर्तन, सुधारणा घडली नाही तर प्रगती खुंटली असे समजावे. बदल होणे जिवंतपणाचे, चैतन्याचे लक्षण आहे. नव्या प्रेरणा जुन्यांना मागे टाकतात. हे सर्व नैसर्गिकच. पण त्याची झळ इतर कलांप्रमाणे लोकगीतांना पोहोचते. मात्र हा परिणाम त्वरित होतो. गीतांची विस्मृती व्हायला वेळ लागत नाही. अडगळीत देखील त्यांना जागा मिळत नाही.

हे सर्व नैसर्गिक आहे. याबद्दल खंत बाळगण्याचे काहीच कारण नाही. मागील पिढीतील परंपरेने आलेली ही गीतांची संस्कृती आणि त्यातील वैयक्तिक आणि सामाजिक, सामुदायिक अनुभवांचा वारसा अस्तंगत होऊन तिचा मागमूसही राहणार नाही अशी परिस्थिती निर्माण न व्हावी याची खबरदारी घेणे मात्र आवश्यक आहे.

लोकगीते ही आता एक ऐतिहासिक बाब झाली आहे. इतिहास, समाजशास्त्र, साहित्य, संस्कृती आणि संगीत या दृष्टींनी त्यांची नोंद करून ठेवणे हे अत्यंत निकडीचे कार्य झालेले आहे. या कार्याची रूपरेषा कशी असावी या संबंधी विचार करू.

भारताप्रमाणे जगातील इतर देशात थोडया फार फरकाने अशीच परिस्थिती आहे. मात्र याची जाणीव असलेल्या देशांपैकी इंग्लंड व

अमेरिका हे दोन देश प्रामुख्याने नजरेसमोर येतात. या देशांनी सरकारच्या मदतीवर किंवा आश्रयावर अवलंबून न राहता स्वतः निरनिराळ्या योजना राबवून अधिकाधिक गीतांची संग्रहालये स्थापन केलेली आहेत. तेथे या साहित्याचे संशोधनात्मक कार्य करण्यासाठी विद्वान सतत व्यग्र असतात.

खरे तर आपल्याला हे काम करण्यासाठी उशीर झालेला आहे. पण वेळ गेलेली नाही. अद्यापही या बाबतीत बरेच काही करता येण्यासारखे आहे.

संगीताच्या दृष्टीने लोकगीतांचा संग्रह करावयाचा तर त्यासाठी काही गोष्टी स्पष्ट व्हावयास हव्यात.

प्रथम लोकगीत म्हणजे काय ? कोणत्या रचनेला लोकगीत म्हणावे ? लोकगीताची लक्षणे कोणती या संबंधी स्पष्ट कल्पना असायला हवी.

लोकसाहित्याचे दोन भाग आहेत. गद्य आणि पद्य. गद्य विभागात कहाण्या, उखाणे, म्हणी येतील. पद्य विभागात वृत्तबद्ध रचना, ती गेय असो वा नसो, उदा., खेळातील गाणी, फेराची गाणी, ओव्या, वैठकीतील गाणी यांचा समावेश होईल.

या पद्यरचनांची व्याख्या करण्याचा प्रयत्न अनेक साहित्यिकांकडून झालेला आहे. तथापि सर्वसंमत अशी व्याख्या होऊ शकत नाही हेही त्यांच्या लक्षात आले आहे. लोकगीतांची उत्पत्ती, प्रसार, निर्मितिकाल, निर्मितिस्थळ यांचा मागोवा घेणे कठीण असते. लोकगीते ही कोणत्याही ऐतिहासिक किंवा प्रादेशिक चौकटीत अशी बसत नाहीत. ते एक प्रवाही (continuous) आणि उन्नत (evolutionary) होत जाणारे साहित्य आहे. गीताच्या निर्मितिकालापासून त्यावर शाब्दिक, वाचिक संकार होत होत ते कालक्रमणा करीत असते. गीत रचले आणि ते एकदम लोकगीत झाले असे घडत नाही. ही संज्ञा प्राप्त होण्यासाठी त्या गीताचा प्रचार व प्रसार होऊन अनेक लोकांच्या तोंडी ते काही काळपर्यंत घोळावे लागते.

सेसिल जे. शार्प यांनी ब्रिटनमध्ये लोकसाहित्य संग्रहाचे प्रचंड कार्य केले. ते म्हणतात, लोकगीत (folk song) या शब्दाची उत्पत्ती जर्मन भाषेतील Volk slied या शब्दापासून झालेली आहे. या विषयातील तज्ज्ञ या शब्दाचा अशिक्षित वर्गातील गीते असा मर्यादित अर्थ करतात. शेतात काम करणाऱ्यांची गीते ती लोकगीते या अर्थाने देखील काही विद्वान हा शब्द वापरतात.

" The word folksong is a German compound. Scientific writers restrict its meaning to the song created by the unlettered classes. Others use it to denote peasant song "

(English Folksongs : Cecil J. Sharp.)

The Science of Folk lore (1930) या ग्रंथात क्राप (Krappe) यांनी दिलेली व्याख्या अशी की, लोकगीत हे गाणे म्हणजे भावगीत (Lyric) किंवा ललित कृती असून त्याला चाल असते. लोकगीताचा उगम निरक्षरात झालेला असून त्याचा कर्ता अज्ञात, अनामिक असतो. लोकगीत ही भूतकालातील कृती असून पुष्कळदा शतकांची परंपरा तिच्यामागे असते. लौकिक आणि पारंपरिक गीताचा उगम साक्षर व साहित्यिक ललितकृतींतून होतो. बरेच वेळा या उगमाचा पत्ता लागणे दुरापास्त असते. परंतु हे गीत अशिक्षितात रूढ झालेले असते. अशा वेळी पुष्कळदा मिळालेले गीत हे लोकगीत की, लौकिक गीत हे ठरविणे केवळ अशक्यप्राय होऊन बसते. इतकेच नव्हे, पण ज्या गीतांना आपण लोकगीते म्हणून संबोधतो ती गाणी मूळची लौकिक गीतेच असतात. प्रत्येक अनामिक गीत हे लोकगीत असेलच असे नाही.

(लोकसाहित्याची रूपरेखा : दुर्गा भागवत, पृष्ठ ३७५–३७८)

युरोपसारख्या देशात किसानांची किंवा साध्याभोळ्या अशिक्षित जनतेची गीते ती लोकगीते म्हणून ओळखली जातात. भाषेत नित्य बदल होतो त्याप्रमाणे गीतात देखील तो होत जातो.

भाषेच्या शुद्धतेवर अधिक लक्ष देणारे शास्त्रज्ञ खरे लोकगीत आणि प्रचारात असलेली इतर गीते यात भेद मानतात. लेखकाच्या नावाचा निर्देश नसणे, एकाकडून दुस-याकडे मुखद्वारा आत्मसात होणे, जनतेने अंगीकृत करणे ही लोकगीताची लक्षणे असली तरी ही व्याख्या

त्यांना फार संकुचित वाटते. ज्यात लेखकाचे नाव उद्धृत केलेले आहे अशी गीते देखील अनामिक गीतांच्या इतकीच उत्साहाने लोक गातात.

लोकगीत तीन अवस्थांमधून प्रकट होते.

(१) परंपरेने चालत आलेली अनामिक पुरातन गीते.

(२) कर्त्यांचे नाव उपलब्ध असलेली आणि लोकगीताप्रमाणेंच समाजात प्रचारात असलेली परंपरागत गीते

(३) सुसंस्कृत रचनाकाराने प्रचलित लोकगीतातील विशेष लक्षणांचा वापर समजून उमजून केलेली गीतरचना.

या व्याख्येप्रमाणे लोकगीतांची मूलतत्त्वे संभाळून नवीन तयार केलेली आणि जनतेत प्रसृत झालेली गीते या सर्वांचा समावेश लोकगीतात केला आहे.

(A treasury of American song (Vol. 36), Music for the Millions series)

लोकगीत स्वतःच बनत जाते हे श्री. ग्रिम (Grimm) यांचे प्रसिद्ध सूत्र आहे. लोकगीत हे या व्यवहारज्ञानावर व या प्रकारच्या वास्तव घटनांवर आधारित आहे. लोकगीत हे काही भावनेच्या आवेगात तयार झालेले अंधुक, अस्पष्ट साहित्यिक चित्र नव्हे. " The "folksong composes itself " is not, after all, a piece of misty emotionalism but represents the hard commonsense facts of the case. " ही लोकगीते या समिती पद्धतीने (Committee process) कशी निर्माण झाली असतील याचे समाधानकारक उत्तर त्यांना देता आलेले नाही. तथापि समाजशास्त्राच्या काही पंडितांनी वंशशास्त्र आणि समाजाचे मानसशास्त्र, या दोन्ही दृष्टींनी या सिद्धांताला दुजोरा दिला. गीताचे अनामिकत्वातून ही विचारसरणी उदयास आली असावी.

लोकगीतांची निर्मिती आणि वाढ समूहाकडून होते किंवा कसे या विषयावर पाश्चात्त्य पंडितांमध्ये नेहमी बराच विचार विनिमय चालतो. लोकगीते एखाद्या समूहाकडून किंवा जमातीकडून निर्माण होणे अशक्य आहे अशी काहींची समजूत असली तरी ही शक्यता नाकारता येत नाही. भाषा ही जर समूहाकडून निर्माण होऊ शकते तर संगीतासारखी स्वानुभवजन्य व संवेदनाक्षम कला त्याच प्रकारे जन्म घेऊ

शकते हे संभवनीय आहे. गीतांची कम्युनल ग्रोथ (Communal Growth), जमातीकडून वाढ किंवा कम्युनल ऑरिजिन (Communal Origin), जमातीकडून निर्मिती या वादातून तत्त्व निघालेले दिसत नाही. एखादी गोष्ट किंवा बातमी जनतेत प्रसारित होते त्यावेळी ती ऐकल्यानंतर जशीच्या तशी कथन करण्याचा प्रत्येक श्रोता प्रयत्न करीत असतो. नवीन श्रोता देखील पुन्हा ती दुसऱ्याला सांगताना त्यात यत्किंचित बदल होणार नाही याची दक्षता घेत असतो. तरी देखील त्या वार्तेमध्ये वेळोवेळी फरक पडत जातो हा अनुभव आपल्याला येतो. गीताची तर गोष्टच न्यारी. केवळ कलेची आवड म्हणून मुखामुखातून प्रसारित होण्यातच ज्याचे अस्तित्व अवलंबून आहे, त्या गीताच्या प्रत्येक वेळी नवीन व्यक्तीकडून होणाऱ्या पुनरावृत्तीत किती फरक पडत असेल याची कल्पना आपण करू शकतो.

राल्फ व्ही. विलियमस् (Ralph V. Williams) हा लेखक म्हणतो की, लोकगीतात नवे आणि जुने असे नसते. लोकगीत हे एखाद्या जंगलातील मोठ्या वृक्षासारखे आहे. त्याची पाळेमुळे भूतकाळात खोल-वर रुजलेली असतात. पण त्याला नित्य नवी पालवी फुटत असते, फांद्या येत असतात आणि ते नित्य नवी फळे धरत राहते.

" A follk song is neither new nor old; it is like a forest tree with its roots deeply buried in the past but which continually puts forth new branches, new leaves, new fruits" Ralph V. Williams.

डॉ. यदुनाथ सरकार यांनी लोकगीतांची वैशिष्टचे सांगितली आहेत ती अशी–गीताची द्रुतगती, भाषेची सुलभता, सुबोधता, प्राथमिक स्वरूपाच्या पण सर्वस्पर्शी भावना, सूक्ष्म, मार्मिक, गूढ, प्रभावी विश्ले-षणापेक्षा कृतीवर भर असलेले, स्थूल स्वरूपाचे, साहित्यिक संस्कार नसलेले ही खऱ्या लोकगीताची प्रमुख आवश्यक लक्षणे आहेत.

विश्वभारतीच्या उडिया साहित्याचे प्राध्यापक श्री. कुंजबिहारी दास यांनी लोकसाहित्याची व्याख्या केली आहे. सुसंस्कृत समाजापासून अलिप्त असलेल्या व प्राचीन अवस्थेत राहात असलेल्या लोकांच्या जीवनातील उत्स्फूर्त भावनांची अभिव्यक्ती म्हणजेच लोकगीत होय.

हिंदी साहित्यात श्री. कृष्णदेव उपाध्याय यांनी ग्रामगीत आणि लोकगीत हे वेगवेगळे प्रकार मानले आहेत. त्यांच्या मतानुसार फोकसाँग हे ग्रामगीत आणि बॅलड हे लोकगीत होय. यांनी आणखी एक पर्याय मांडला आहे. "ग्रामगीतोंसे मेरा आशय उन गीतोंसे है जो गेय है, लोकगीत वे हैं जो प्रबंधात्मक हैं और इनमें कथा की प्रधानता है, गान नही।"

श्री. नामवर सिंह यांनी ग्रामगीत, लोकगीत आणि जनगीत असा आणखी एक विभाग केला आहे. लोकगीत हे लोकसाहित्याचेच एक प्रधान अंग आहे. त्याचा उद्‌भव नगर व ग्राम यातील संयुक्त जन-साधारणांमध्ये होतो. हा वर्ग म्हणजेच लोक होय. या दृष्टीने ग्रामगीत हे लोकगीतास पूरकच आहे. एखादे ग्रामगीत हे लोकगीत होऊ शकते पण लोकगीत मात्र ग्रामगीत होणार नाही. जनगीत या शब्दाचा उपयोग कुठे कुठे लोकगीत या अर्थाने करतात. परंतु जनगीत हा प्रकार एका विशिष्ट वर्गाचे द्योतक आहे. जनसाहित्याची व्याख्या श्री. नामवरसिंह पुढीलप्रमाणे करतात. जनसाहित्य व लोकसाहित्य यात फरक आहे. लोकसाहित्य हे जनतेसाठी आणि जनतेने रचलेले असे साहित्य आहे, तर जनसाहित्य हे जनतेसाठी एखाद्या व्यक्तीने निर्माण केलेले साहित्य होय. हीच व्याख्या जनगीत व लोकगीत यांना लागू पडते.

श्री. देवेंद्र सत्यार्थी यांनी 'फोक साँग' यासाठी ग्रामगीत आणि 'फोक लोअर' यासाठी गीतकथा असा शब्दप्रयोग केलेला आहे.

श्री. राम नरेश त्रिपाठी यांनी ग्रामगीत शब्द अधिक पसंत केला आहे. रूरल साँग आणि फोक साँग ही दोन्ही त्यांच्या मते ग्रामगीतेच होत.

हिंदीचे साहित्यिक आजही लोकगीतास ग्रामगीत आणि लोकसाहित्यास जनसाहित्य असे प्रतिशब्द वापरतात.

लोकगीताची व्याख्या करताना गीताची लांबी लक्षात घेणे अवश्य आहे असे काही मानतात.

लोकगीताच्या लांबीविषयी साहित्यिकात मतभेद आढळतात. श्री. कृष्णानंद गुप्त यांच्या मतानुसार ग्रामगीत छोटे असू शकतात आणि रचनेच्या दृष्टीने त्यांची रचना आधुनिक असू शकते. "ग्रामगीत छोटे

होते हैं और रचनाकाल की दृष्टीसे आधुनिक भी हो सकते हैं।"

डॉ. सत्येंद्र या विधानाशी सहमत नाहीत. "ग्रामगीत छोटा ही नही बडा भी हो सकता है।" ग्रामगीत लहानच काय दीर्घ पण असू शकते.

(भारतीय लोकसाहित्यः शाम परमार, पृष्ठ ७४)

लोकगीतांना प्राकृत गीते म्हणावे असा एक विचार प्रतिपादन केला जातो. लोककलांना प्राकृत कला असे म्हणावयास पाहिजे. प्राकृत या शब्दाचा अर्थ "अपरिष्कृत" अथवा "अपरामार्जित" असा आहे. अशिक्षित किंवा असंस्कृत व्यक्तीला प्राकृत म्हणतात. ज्या कलेला आत्मसात करण्यास विशेष शिक्षणाची आवश्यकता नसते, त्यासाठी परिश्रम करावे लागत नाहीत, किंवा साधना करावयाची गरज नसते त्या कलेला प्राकृत कला म्हणावयास पाहिजे.

जी व्यक्ती अन्य विषयात शिक्षित परंतु संगीतात अशिक्षित आहे ती संगीताच्या दृष्टीने प्राकृतच होय. अतएव अशा व्यक्तीद्वारा गायिली जाणारी गीते ही प्राकृत गीतेच होत.

("संगीत"–लोकसंगीत अंक, १९६६, संपादकीय, पृष्ठ ५)

कै. वि. का. राजवाडे यांनी लोकगीत हा शब्द १९२० साली प्रथम वापरला व लोकगीताचे लक्षणही त्यांनी स्पष्ट केले. ते असे– "हे गाणे अमुक एका व्यक्तीने रचिले असे म्हणण्यास पुरावा यत्किंचित् नाही. मला वाटते हे गाणे लोकस्फूर्तीची जी गाणी, म्हणी, वचने असतात त्यापैकीच आहे. काही म्हणी, वचने, गाणी अशी असतात की, ती समाजात एकसमयावच्छेदाने बहुतेक सर्वांना सुचतात. अमुक एका व्यक्तीची कारागिरी त्यांच्यात दिसणे शक्य नसते. व्यक्तीकृत गीते व लोकनिर्मित गीते यात अंतर असते ते हे असे असते. प्रायः असली लोकगीते उत्सवप्रसंगी, भक्तिभावाने तल्लीनता प्राप्त झाली असता व सामाजिक मन एकतान झाले असता निर्माण होतात. अर्थात कोणाही एका व्यक्तीला अशा गीतावर हक्क सांगता येत नाही."

(श्रीरामदास आणि रामदासी, भाग १७, पृष्ठ ९२ लोकसाहित्याची रूपरेखा, दुर्गा भागवत, पृष्ठ ४९६).

१९२६ साली डॉ. केतकरांनी "जानपद गीते" असे शब्द वापरले आहेत.

(लोकसाहित्याचीं रूपरेखा : दुर्गा भागवत : पृष्ठ ४९८)

डॉ. कमलाबाई देशपांडे यांच्या मते मराठीत लोकगीत, जानपद गीत तथा ग्रामगीत हे सर्व शब्द एकार्थीच आहेत. तथापि लोकगीत हा शब्द अधिक वापरात आहे.

सुसंस्कृत समाजापासून अलिप्त अशा अशिक्षित लोकांच्या जीवनात मौखिकरीत्या, परंपरेने एका पिढीतून दुसऱ्या पिढीत चालत आलेली, प्रादेशिक बोलीत निबद्ध असलेली, लेखननिविष्ट नसलेली, लेखकाचा नामनिर्देश नसलेली, लोकांची, लोकांसाठी आणि लोकांनी रचिलेली पुरातन गीते अशी विविध लक्षणे साहित्यिकांनी सांगितली आहेत. शेतात काम करणाऱ्यांची गीते अशा मर्यादित अर्थाने हा शब्द विद्वानांनी वापरला आहे.

वरील बाबींचा विचार करता लौकगीताची थोडक्यात व्याख्या अशी होऊ शकेल : "लोकांमध्ये अनेक दिवसांपासून प्रचारात असून सामान्यतः मुखपरंपरेने चालत आलेली, बहुधा अशिक्षित, मागासलेल्या समाजात रूढ असलेली, प्रादेशिक बोलीमध्ये म्हटली जाणारी पुरातन गीते. या गीतांना स्थलाचे, कालाचे वा विषयाचे बंधन नाही. ती लेखन-निविष्ट असोत वा नसोत. कर्त्याचे नाव सहसा अज्ञात असल्यामुळे त्यांना अपौरुषेय असे म्हणावे."

लोकगीत हा शब्द कसा लिहावयाचा याबद्दल विविध मते आढळतात. लोक गीत असे वेगवेगळे शब्द लिहून, लोक–गीत असे दोन शब्दांमध्ये अपसरण चिन्ह देऊन किंवा दोन्ही शब्द एकत्र लोकगीत असे करून तो निरनिराळ्या पद्धतीने लिहिता येतो. या पुस्तकात लोकगीत असा वापर केला आहे.

लोकगीत (folksong) हे Volk slied या जर्मन शब्दाचे भाषांतर आहे याचा उल्लेख आलेला आहेच. हे ओढून ताणून केलेले बेडौल भाषांतर आहे असे काही तज्ज्ञ समजतात. तथापि संगीताच्या क्षेत्रात या शब्दाने एक निश्चित अर्थ व्यक्त होतो.

श्रमपरिहार हे लोकगीतांच्या निर्मितीचे प्रमुख कारण आहे. तथापि ते एकमेव कारण नव्हे. सणवार, देवदेवता, व्रतवैकल्ये, सांसारिक नाती, खेळ, उत्सव, यात्रा, रिकामपणची कामगिरी अथवा केवळ मनोरंजन म्हणूनही लोकगीते निर्माण होऊ शकतात.

सुखाच्या अनुभवातून गीतांची निर्मिती होते त्याप्रमाणे दुःखाच्या पीडेतून होते. भय, चिंता हेही कारण असू शकते. व्याधी निवारण्यासाठी मातामाय, मरामाय, देवी यांची गीते आहेत. सुखाचा अभाव, दुःखाचा अनुभव, शारीरिक जर्जरतेतून पार पडण्याची अशाश्वती अशा मनाच्या विचित्र आंदोलनातून गीते तयार होतात.

भीती हे एक कारण असू शकते. शेतकरी वर्गांत सर्प, नाग या प्राण्यांपासून फार उपद्रव असतो. सर्पदंशाने अनेक जण दरवर्षी मृत्युमुखी पडतात. सर्पाला प्रसन्न करून घेण्यासाठी त्याची पूजाअर्चा करणे व गीत गायन करणे यास सुरवात झाली.

दुःखभावनेतून गीतांची निर्मिती होते. ही दुःख भावना परमेश्वराकडे लक्ष केंद्रित करण्यासाठी असते. महादेवाच्या यात्रेला जाण्यासाठी मनाची तयारी आहे पण प्रवासाच्या काठिण्यामुळे परत येणे अनिश्चित. आलो तर ठीक, नाही पेक्षा देवाघरी मरण अशा जिवावर उदार झालेल्या भक्ताची ही दुःखमिश्रित गाणी आहेत.

मृत्यू हे गीताच्या निर्मितीचे कारण नर्मदेच्या खोऱ्यातील गीतात पाहण्यात येते. मृत शरीराजवळ बसून त्यावरील दाहसंस्कार समाप्त होईपर्यंत ही गीते समूहाने गातात. मृत्युगीते आध्यात्मिक, वैराग्यपूर्ण आणि सांसारिक भाव यातील उच्च कल्पनांवर आधारित असून आत्मा—परमात्मा यांच्या एकीकरणाच्या उदात्त ध्येयावर गुंफिलेली असतात. अशा निमाडी बोलीतील गीतांना "मसाव्या गीत" असे नाव आहे.

अमेरिकेत लोकगीतांच्या निर्मितीचे आणखी एक नाविन्यपूर्ण कारण म्हणजे अन्य संस्कृतीचा परिणाम. याचा प्रत्यक्ष अनुभव आपल्याकडे फारसा येत नाही. अस्तित्वात असलेल्या संस्कृतीपेक्षा भिन्न किंबहुना परस्पर विरोधी विचार प्रवाहांच्या एकत्र येण्याने नवीन गीतांची रचना होते. मग हे प्रवाह सामाजिक असोत अथवा राजकीय असोत.

अमेरिकेत निग्रो लोकांची लोकगीते अगणित आहेत. त्यातील

विषयांचे वैविध्य इतरत्र क्वचितच आढळेल असे आहे. एखादे सुंदर दृश्य, लहान सहान प्रसंग, थोर व्यक्ती, अविस्मरणीय क्षण, चेहेऱ्यावरील सूक्ष्म भाव, नृत्यप्रसंग, एखाद्या गुन्हेगाराचा होणारा दीर्घ, भरदार श्वासोच्छ्वास यापैकी अथवा अशा कोणत्याही लहान मोठ्या विषयावर असंख्य गीते प्रचारात आहेत. निग्रो आणि अमेरिकन्स हे शारीरिक चण, संस्कृती, परिस्थिती यापैकी कोणत्याही बाबतीत समानधर्मी नाहीत. ते एकमेकांपासून अलग असत. परंतु अलीकडेच मिळालेल्या वर्णस्वातंत्र्यामुळे वर वर भिन्न आणि विरोधी दिसणाऱ्या निग्रो गीतांचा व संगीतांचा अमेरिकेतील लोकगीतांवर बराच परिणाम झाला. तो इतका की, अमेरिकनांची गीते व संगीत यावर निग्रो गीते व संगीत यांनी अतिक्रमण केले की काय असा लोकगीते ऐकणारास भास व्हावा. एवढ्या मोठ्या प्रमाणात अन्य संस्कृतीच्या संपर्काने गीते निर्माण झालेल्या देशाचे उदाहरण जगाच्या इतिहासात इतरत्र क्वचितच आढळेल.

लोकगीतांची बीजे वाऱ्याबरोबर एका प्रदेशातून दुसऱ्या किंवा आजूबाजूच्या प्रदेशात उडत जातात. या बीजांना मानवणारे उत्तम हवामान व वातावरण मिळाले की, ती रुजतात. सुपीक, ओलसर जमीन असेल तेथें अंकुर धरतात. त्याची रोपटी तयार होतात. त्यातील काही खुरटीच राहतात. तर काहींचे जोरदार वृक्ष तयार होतात. ही बीजे नापीक, रेताड, खडकाळ अशा भूपृष्ठांवर पडल्यास वाळून जातात. तेथल्या तेथेच नष्ट होतात. बीजांचा वाढीचा हा कालावधी निश्चित नसतो. तसेच सुपीक जमिनीवर पडलेले बीजही अंकुर धरीलच असा नेम नसतो. नापीक जमिनीवरील बीज कालांतराने उगवू शकते.

संगीताच्या दृष्टीने गीतांच्या उत्पत्तिकालापासून त्यावर निरनिराळे संस्कार होत होत ती कालक्रमणा करीत असतात. हाती घेतलेल्या कामाच्या कष्टांची जाणीव न व्हावी, ते हलके होऊन थोडच्या वेळात संपले असे वाटावे यासाठी गीतांची योजना आहे. त्यामध्ये लोकांचा सहभाग आवश्यक. खेळीमेळीने भारावलेल्या वातावरणात कामाच्या साथीने गायन. शारीरिक हालचालींची त्याला संगत. गायक आणि श्रोता या दोन्ही भूमिका एकच व्यक्ती पार पाडणार. अशा परिस्थितीत शब्द आणि चाली यांना स्थैर्य प्राप्त होणे मुष्किल असा ग़ैरसमज होणे शक्य आहे.

कारण, सुरेल संगीताच्या मैफिलीला या सर्व हालचाली बाधक आहेत.

पण हा विचार चुकीचा आहे. जुन्यास चिकटून राहण्याच्या सवयीमुळे अशा स्वातंत्र्याचा दुरुपयोग सहसा होत नाही. गीतांमधील सरळ, साधी, सोपी रचना, चालीची व शब्दांची पुनरावृत्ती आणि लयबद्धतेमुळे निर्माण होणारे मनाचे तादात्म्य पावण्याची शक्ती या गोष्टींमुळे गीते म्हणतांना त्यात थोडा फार फरक होत गेला तरी स्वररचनेचा-आराखडा (skcleton) तसाच कायम राहतो.

गद्यापेक्षा पद्य लवकर मुखोद्गत होते. पद्यापेक्षा एखादी स्वर रचना म्हणजे चाल चटकन् पाठ होते. पद्य आणि स्वर असे जोडीने व गोडीने दीर्घकाळ जनतेच्या स्मरणात राहतात.

लोकगीतांचे पाठांतर समूहाने होत असते. एखादा गीतांचे शब्द पटकन उचलतो. दुसऱ्या कुणाच्या गळयात स्वर घट्ट बसतात. तो चाल पकडतो. तिसरा कुणी कल्पना. एखाददुसरी पंक्ती न आठवली तर त्याजागी तात्काळ नवी ओळ किंवा शब्द जुळविणारा चवथा शीघ्र कवी. तिचाच आधार घेऊन नवीन कल्पना सुचविणारा पाचवा. दुसऱ्याच्या तोंडाकडे पाहून ओठांच्या हालचालीनुसार शब्द व स्वर उचलणारा सहावा. स्मरण बेताचेच असल्याने नुसती पुटपुट करणारा सातवा. काहीही न करता स्वस्थ बसून या घोळक्यात गीताचा आनंद लुटणारा आठवा. वाटले तर सूर लावावा नाहीतर राहिले असा बेफिकीर नववा. अशा भिन्न प्रवृत्तीच्या लोकांकडून सामूहिक रीतीने गीतांचे गायन होत असते. या समुदायात एक कुशाग्र बुद्धीचा पुढारी असावा लागतो. तो वरील सर्व बाबतीत तरबेज असतो. त्याच्या मार्गदर्शनाने, नेतृत्वाने आणि इशाऱ्याने इतर गायक आपला सहभाग साधतात.

शास्त्रीय संगीत किंवा चित्रकला यांच्या विशिष्ट आविष्कार-पद्धतीमुळे प्रणाली (school) प्रस्थापित होते. लोकगीतांच्या रचनेच्या किंवा गायनाच्या बाबतीत असा संप्रदाय आढळत नाही. प्रसिद्धि-पराङ्मुखता, पाठांतर करून ते अचूक ठराविक पद्धतीने म्हणण्याचा अभाव, गीताच्या उत्पत्तिकालापासून सामाजिक, राजकीय, भाषिक,

सांस्कृतिक, प्रासंगिक बदल आपल्यामध्ये त्वरित सामावून घेण्याची क्षमता यामुळे लोकगीतात प्रणाली किंवा सांप्रदायिकता निर्माण होणेही कठीण होते.

कोणत्याही कलाक्षेत्रात निरोगी चुरस (Healthy competition) असणे हे प्रगतीचे लक्षण आहे. त्यामुळे कलावंताच्या नवनिर्मितीला चालना व प्रोत्साहन मिळते. पण लोकगीतांच्या बाबतीत नेमके उलट घडते असे दिसते.

चढाओढीचा अभाव हे लोकगीतांचे एक नजरेत भरण्यासारखे लक्षण आहे. पुनरावृत्ती, चालींचा तोच तोपणा, लयीत तादात्म्य पावण्याची शक्ती ही आकर्षक खरी. पण कालांतराने हे सर्व कंटाळवाणे वाटू लागते. काही नवीन, मनाची पकड घेणारे, सुरेल संगीताची जोड असलेले असे गीत रचावे किंवा प्रचारात आणावे अशी इच्छा लोकांच्या मनात सहसा निर्माण होत नाही. नावडले ते मागे पडले असे होते. त्यात आणखी करमणुकीच्या नवनवीन, प्रभावी प्रकारांची स्पर्धा हीच लोकगीतांना झाकाळून टाकते. तेव्हा याबद्दल आश्चर्य वाटायला नको.

लोकगीतांची निर्मिती जशी विविध प्रकारची, तसा त्यांचा प्रसारही. या गीतांवर आजूबाजूच्या लोकगीतांचा प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष परिणाम होत असतो. या सीमारेषा काटेकोरपणे आखता येण्यासारख्या नसतात.

गीतात कर्त्याचे नाव गोविलेले असले आणि कर्त्याचा काल उपलब्ध असला तरी प्रत्यक्ष गीताचा काल ठरविणे शक्य होत नाही. गीतरचना झाली, ती लोकांना आवडली, जनतेमध्ये तिचा प्रसार झाला आणि तिच्या लोकप्रियतेस हळुहळू ओहोटी लागली, ते गीत गायनातून नाहीसे झाले या सर्व घटना एकापाठोपाठ घडत असतात. त्या इंद्रधनुष्यातील रंगाप्रमाणे एकमेकात मिसळलेल्या असतात. एकातून दुसरी, दुसरीसून तिसरी अशी कृती होते. पण एक थांबली व दुसरी सुरू झाली

तर ती कधी आणि कशी याची विभाजक रेषा काढता येत नाही.

साधारणत: लोकगीत ज्या ठिकाणी निर्माण झाले त्या केंद्रबिंदू-पासून भोवताली प्रसार पावू शकते. या प्रसाराची दिशा कोणती असेल हे दर्शविता येईलच असे नाही.

लोकगीते ही सतत प्रवास करीत असतात. या प्रवासाचे विविध प्रकार आहेत. त्यांचे मार्ग अनपेक्षित आणि मजेदार असतात.

संपूर्ण गीताचा, त्यातील एखाद्या ओळीचा किंवा नुसत्या काव्य-कल्पनेचा, फक्त गीताच्या नावाचा वा स्वरावलीचा असा प्रवास असतो. निरनिराळ्या ठिकाणच्या लोकांना एकच कल्पना स्वतंत्रपणे सुचली व त्यावर नवीन गीत रचले गेले असे संभवते. एका विषयावरील गीत एका ठिकाणी एका नावाने तर दुसऱ्या जागी वेगळ्या नावाने प्रचारात असू शकते.

शब्द आणि संगीत यापैकी शब्दांचा प्रवास मोठ्या प्रमाणावर चालतो. याचा उल्लेख यापूर्वी आलाच आहे. लोकगीतांच्या प्रवासाची कांही उदाहरणे पुढीलप्रमाणे आहेत.

(१) घरातल्या घरात एका व्यक्तीकडून दुस-या व्यक्तीकडे. एकत्र कुटुंबात चार घरच्या मुली, सुना, जावा आल्या की, गीते एक-मेकींना सांगतात.

(२) एका गावात एका वर्गाकडून दुसऱ्या समान वर्गीयात. घराघरातून. उदा., स्त्रियांची गीते. दुपारी माजघरात सर्व मिळून गाणी म्हणतात तेव्हा ही देवाण घेवाण होते.

(३) एका गावातच एका वर्गाकडून दुसऱ्या वर्गाकडे. श्रीमंतां-कडून श्रमिक वर्गांकडे, धनिकांद्वारा त्यांच्या घरातील नोकर वर्गाकडून मजूरांकडे.

(४) वृद्ध लोकांपासून लहान वयाच्या माणसांकडे. आजोबाकडून लहानग्याकडे. संध्याकाळी किंवा रात्री आजोबा नातवंडांना मांडीवर घेऊन झोपवितात तेव्हा.

(५) एका पिढीतून दुसऱ्या पिढीतील गायकांकडे लोकगीत येते तसे त्यात परिवर्तन होत जाते. ह्या उत्तरोत्तर होत जाणाऱ्या बदलाचे परिणाम क्वचित् हानिकारक असू शकतात. यात नावडती गीते नष्ट

होऊन आवडीचे ते रेंगाळते व अस्तित्वात राहते. Survival of the fittest हे तत्त्व येथे तंतोतंत लागू पडते. तरीही यापैकी थोड्याच रचना तग धरून राहण्याची शक्यता निर्माण होते.

(६) स्त्रियांकडून पुरुषांकडे किंवा या उलट.

(७) एका गावातून दुसऱ्या गावाकडे. देशातल्या देशात. साता-समुद्रापलीकडे.

(८) एका धर्मातील लोकांकडून दुसऱ्या धर्मातील लोकांकडे.

(९) गीत प्रकाराच्या केवळ नावाचा प्रवास. शीर्षक एक पण वेगवेगळ्या ठिकाणी विषय वेगळे.

(१०) काही शब्दांचाच प्रवास. अथवा नुसत्या चालींचा. या प्रवासात गीतांवर भाषा, उच्चार, चालीरीती, प्रादेशिकता यानुसार संस्कार होत जातात.

हे फेरबद्दल वाचागत असतात. लोकबोलीतील वैशिष्ट्यानुसार शब्दोच्चार व्हायला लागला की, हा नवीन शब्दच रूढ होतो. केवळ शब्दापुरताच बदल मर्यादित असतो असे नाही. समाजातील सांस्कृतिक परिस्थिती, व्यावहारिक, आर्थिक वातावरण यांचाही ठसा उमटत जातो. हा प्रकार उदाहरणाने अधिक स्पष्ट होईल.

महाराष्ट्रात बरेच ठिकाणी प्रचारात असलेल्या गीताचे एक कडवे शुद्ध भाषेत प्रथम दिले आहे. वऱ्हाडात ते जसे म्हटले जाते ते त्यानंतर दिले आहे.

साता समुद्राच्या पल्याड पिंपळाचे झाड
पिंपळाच्या झाडावर पिंजरा
पिंजऱ्यात राघू
त्या राघूची मान मोडेल
तेव्हा माझा प्राण जाईल ।।

× × × ×

साता समिंदराच्या पराड पिपराचं झाळ
पिपराच्या झाळा पिजरा

पिजऱ्यात राघू ए
त्या राघूची मुंडी मोडल
तव्हा माहा परान जाईन ।।

वऱ्हाडी बोलीतील ड चा ळ, तेव्हा चे तव्हा, मान चे मुंडी, प्राणचे परान हे उच्चार या गीतात समाविष्ट झाले.

× × × ×

खुळ खुळ वेळवाची जाळी । कृष्ण खेळे चेंडूफळी हे लोकगीत सात निरनिराळ्या ठिकाणी आणि विविध व्यावसायिक स्तरात मिळाले. त्यात भाषा, सामाजिक परिस्थिती, व्यवहार यांचा ठसा कसा कसा उमटलेला आहे हे पाहण्यासारखे आहे. या गाण्याच्या पुढील दोन आवृत्तीत मध्यमवर्ग आणि कास्तकार (कामकरी) यांनी केलेले बदल सहज लक्षात येतील. या गीतात कडाडली चे कराडली हे प्रादेशिक रूप नजरेत भरण्यासारखे आहे.

(१) खुळ खुळ वेळवाची जाळी
कृष्ण खेळे चेंडूफळी
तेथून चेंडू झंकारिला
कळंब फांदी अडकिला
कळंव फांदी कराडली
देवईबाई रडू लागली
काहुन रडता देवईबाई
आम्हा कृष्ण झाला नाही
चौरंगावर न्हाला नाही
कडे तोडे ल्याला नाही ।।

खाती म्हणजे लाकूड काम करणाऱ्या श्रमिक वर्गात हे गीत पुढीलप्रमाणे म्हणतात–

(२) झुणझुण येरवाची झारी
किस्न खेले चेंडुफली

इकून चेंडू झुनकारिला
करम खांदी करांडली
देवला बाईला मात्रा गेली
काऊन लडता देवलाबाई
आमचा किस्न आला नाही
सरी बिंदल्याचे जोड लेला नाही
रासबिदी गेला नाही ।।

या गीतात भाषेचे प्रादेशिकत्व अधिक स्पष्टपणे उतरले आहे. ळ चा र अथवा ल, ज चा झ, र चा ल, इकडून चे इकून, झंकारिलाचे झुनकारिला, फांदीचे खांदी, ल्याला चे लेला ही पूर्णपणे बोलीची रूपे आहेत. एवढेच नाही, तर चौरंगावर न्हाणे, कडे तोडे हे अलंकार घालणे या मध्यम वर्गातील चालीरीतींना अजिबात फाटा मिळाला असून सरी बिंदले ही या वर्गात प्रचारात असलेली आभूषणे त्याऐवजी आली आहेत. कामकरी समाजातील कृष्ण चौरंगावर स्नान करण्यापेक्षा गोपिकांबरोबर रासक्रीडा करण्यात अधिक धन्यता मानतो. गीतातील तपशीलामध्येही फरक पडलेला आहे. "कळंब फांदी अडकिला" ही ही घटना दुसऱ्या गीतात नाही. पहिल्या गीतात फांदी मोडलेली पाहून देवकी रडू लागली आहे. दुसऱ्या गीतात या घटनेचा वृत्तांत निरोप पाठवून तिला दिला आहे. देवकी ही मध्यम वर्गातील स्त्री आहे. ही घरातच असते. बाहेर कामाला जात नाही. तेव्हा तिला ही बातमी तिच्या घरी कळविण्यात आली आहे असे सुचविले आहे. वर्गीय वातावरणाची जाणीव दुसऱ्या गीतात अधिक स्पष्टपणे दिसते.

अमरावती जिल्ह्यातील माताखिडकी या गावी राहणाऱ्या मातंग समाजातील स्त्रिया दसऱ्याचे गीत म्हणून गातात ते पुढीलप्रमाणे आहे. येथे कळंब खांदीचे ऐवजी आंब्याचे-झाड आले आहे. पाच भोजन विडा, पाच कपडे याचा उल्लेख आहे. मुख्य म्हणजे कडे तोडे, पायात जोडा, छत्री या निराळ्या वस्तू समाविष्ट झाल्या आहेत. आंब्याबनी खेळत असताना आंब्याची फांदी गडाडली आहे अशी बातमी आलेली आहे. पण तुम्ही शोक करू नका असाही दिलासा दिला आहे. वृक्षाचे नाव,

पेहेराव, खाद्यपदार्थ, प्रासंगिकता हे सर्व वदलले तरी घटना एकसारख्याच आहेत. गीताचा आराखडाही कायम आहे. गीत वऱ्हाडी भाषेत आहे.

(३) देवकाबाई लडत । माझा किसन दिसत नाही
गेला आसीन चेंडू खेवाले
आंब्यावनी गेला असीन माय
माझा किसन दिसत नाही ।।
पाची भोजन माय जेवला नाही
मुखी विडा घेतला नाही
पाची कपडे लेला नाही ।। का हो लडत देवकाबाई
कडे तोडे माय लेला नाही
पायी जोडा माय लेला नाही
हाती छत्ता माय घेतला नाही ।। का हो लडत....
गेला आसीन आंब्याबनी
तेथून डाली गडाडली
माझ्या किस्नाचीं खवर आली ।। का व लडत

पाटणबोरी विभागात भोई लोक भुलाईचे म्हणून हे गाणे गातात. ते पुढीलप्रमाणे--

(४) कृष्ण खेळे चेंडू फळी वं
कृष्ण खेळे चेंडू फळी
तेथून चेंडू झिकरला
कळंबाखाली अडकला
काऊन लडतां देवकाबाई
आम्हा किसन आला नाही
पाच गंगाळी न्हाला नाही
आंगडे टोपडे लेला नाही
रासबिदी गेला नाही ।।

वरील गीतात कृष्ण कळंब फांदीत नुसता अडकला आहे. कळंब-फांदी कडाडलेली नाही. भोई आर्थिकदृष्टया कमजोर. सरी, बिंदले

त्यांच्याजवळ कुठून येणार? अंगडे टोपड्यावरच भागविले आहे. चौरंग जाऊन पाच गंगाळाची योजना झालेली आहे. तो रासबिदी न गेल्याचे दुःख आहे.

नागपूरजवळ काटोल या ठिकाणी हे गीत ढेलूचे किंवा आसणीचे म्हणून मिळाले. मांगणी हे गीत म्हणतात. एका टोपल्यात भुलाबाई ठेवून घरोघर जाऊन गाणी म्हणतात व भीक मागतात. मिळालेल्या धान्याचा एकत्र स्वयंपाक करून भोजन करतात.

गीताची सुरवात देवकाबाईच्या रडण्यापासून झाली आहे. कृष्ण जवळपास दिसत नाही म्हणून तीच इतरांना कृष्णाला शोधून आणायला सांगते आहे. कदाचित् चेंडू खेळायला गेला असेल आणि खेळता खेळता कळंब फांदीला अडकला असेल या शंकेने ती व्यथित झाली आहे. या गाण्यात न्हाणे, गंध लेणे, भोजन करणे, वस्त्रे नेसणे, अलंकार घालणे, रासो विदी जाणे असा बराचसा तपशील गुंफला आहे. ह्या गीताचा विस्तार अधिक आहे. भराडी गौरीच्या गीतातील काही ओळी सरळच उचलून घेतल्या आहेत.

(५) काहून रडत देवकाबाई
माझा की किसन दिसत नाही
नदी नाल्यानं पाह्य बरं बाई
चेंडू दांडू का खेळायला गेला
तेथून चेंडू का झल्लारला
कळंब खांदीला अडकिला
पांची गंगाळी न्हाला नाही
गंध टिळा का लेला नाही
पांच घांस भोजन केलं नाही
पांची पांघुरणं लेला नाही
काहून रडता देवका बाई
माझा किसन दिसत नाही
दोन्ही हातानं जेवला नाही
सरी विंदले नेसला नाही
रासो बिदी गेला नाही ॥

नागपूर विभागातीलच पण वर्धा या गावाजवळ आर्वी या ठिकाणी दसऱ्याच्या लोकगीतात फांदी मोडल्याच्या घटनेचा शेवटी नुसता उल्लेख आहे. डहाळीवर चेंडू मारल्यावर ती मोडली. एवढीशी डहाळी तर मोडली आहे. इतक्या क्षुल्लक गोष्टीसाठी कृष्णाने उडी टाकून आपला जीव धोक्यात कशाला घालावा ? असे सूचित केले आहे. परंतु या प्रसंगाचा बाकीच्या गाण्याशी अर्थाअर्थी काही संबंध दिसत नाही.

(६) उडदा मुंगाच्या राशी । राही सर्वायची
सर्वा येंचिता येंचिता । येल लागले हाती
सोडा सोडा रे येल हो । आम्ही पराया दासी
पराया दासीचा होशी । चोळी दाम देती
म्या बाई नेमली सारजा । चौदा विधीची माता
कान्हा मारिला टोला । गेला कळंबावरी
कळंब मोडिली डाळी । एका डहाळीसाठी
कृष्ण टाकिते उडी ।।

सातारा जिल्ह्यात गायिल्या जाणाऱ्या गीतात ओळींचा संक्षेप झाला आहे. प्रासंगिकताही वेगळी झाली. नागपूरकडे आसणीचे म्हणून प्रचारात असलेले हे गीत सातारा विभागात नागपंचमीचे म्हणून गाण्याचा प्रघात आहे.

(७) खुळखुळ मिरियाची जाळी
कृष्णानं मांडली चेंडूफळी
तितनं चेंडू झुगारिला
गेला राईच्या वाड्याला ।।

(मराठीतील स्त्रीधन : ले. डॉ. सरोजिनी बाबर, पृष्ट ८६.)

गायकाच्या सोईनुसार गीतातील शब्द आणि वातावरण बदलण्याची सवलत व सुकरता गायकाला नसेल तर लोकगीताचा मृत्यु

लवकरच ओढविण्याची शक्यता असते. सूक्ष्म, गूढ आणि दुर्गम, प्रभावी विश्लेषण असलेली गीते क्वचितच प्रचारात येतात. उदाहरणार्थं, गुरु-चरित्र शिवलीलामृत, तुळसस्तुती, प्रार्थना गीते इत्यादिकांचे पठण मध्यम वर्गीय स्त्रियांमध्ये नित्यनियमाने होत असले तरी त्यांचा प्रचार मर्यादित असून लोकगीतांचा दर्जा त्यांना प्राप्त होऊ शकत नाही. कवितेचा गोळाबेरीज परिणाम लोकांच्या मनावर होतो. त्यातल्या त्यात म्हणीवजा वाक्ये ताडतोब लक्षात राहतात. म्हणून सोपी, सुलभ रचना, गीतातील शब्दांमध्ये बदल करण्याची लवचिकता, त्यामुळे अर्थाला बाधा न येईल अशी व्यवस्था असलेली स्थूल स्वरूपाची, कृतीवर भर असलेली गीते लवकर प्रसार पावतात. त्यांचा प्रवास सहज होतो.

जवळ सामान सुमान कमी असल्यास आपला प्रवास सुखाचा होतो. तसेच लोकगीताचे आहे. गीतात शब्द मोजके असले, म्हणजे गीताची लांबी थोडी, त्यात जिव्हाळ्याचा विषय, थोडक्यात मोठा आशय व्यक्त करण्याची क्षमता, स्वयंपूर्णता, सार्वकालिक व समान सर्व सामान्य अनु-भव, सरळ, रसाळ, ओघवती भाषा, स्मरणात ठेवायला फारसे कष्ट होणार नाहीत अशी साधी रचना असलेले गीत दीर्घकाल टिकते व लांववर प्रवास करते.

गीताच्या गावोगावी होणाऱ्या प्रवासाची काही उदाहरणे पाहू.

उमरखेड येथील एक हुषार मातंग स्त्री नागपूरास आपल्या मावशीकडे काही दिवस माहेरपणाला म्हणून आली. माघ महिन्यात ती आली. हा महिना म्हणजे महादेवाच्या गाण्यांची रेलचेल असते. या बुद्धिवान माहेरवाशिणीने ही गाणी ऐकून पाठ केली. परत जाताना तिने यवतमाळ येथे आपल्या दुसऱ्या मावशीकडे काही दिवस मुक्काम केला. नागपूरची गाणी यवतमाळच्या स्त्रियांना गंमत म्हणून गाऊन दाखविली. त्यांना ती आवडली. त्यांनी पण पाठ केली. यवतमाळच्या मुक्कामानंतर ही स्त्री सासरी उमरखेडला गेली. उमरखेडला ही गाणी केवळ महादेवाचे किंवा त्याच्या यात्रेचे वर्णन करणारी अशी ठरली. नागपूरला या गाण्यांना असणारे विशेष प्रयोजन उमरखेडला राहिले नाही.

एकाच व्यक्तीकडून गीतांचा शे-दोनशे किलोमीटर्सपर्यंत प्रवास शा रीतीने झाला.

या बाबतीत आणखी एक उदाहरण मोठे मनोरंजक आहे.

वऱ्हाडातील राजेगाव या खेडेगावात जाधव नावाचा एक कुशाग्र बुद्धीचा मुलगा रहात होता. जातीने महार-म्हाली (न्हावी). लहानपणी हा एकदा आपल्या मामांच्याकडे खानदेशातल्या सोलापुरास गेला. तेथे त्याने भोप्यास पाहिले. चित्रविचित्र प्रकारचा पोषाख घालून, हाती सोटा घेऊन गावोगावी हिंडणारा हा "देवीचा भगत" पाहून त्याकडे तो आकृष्ट झाला. जाधव त्याच्याजवळ मजूर म्हणून राहिला. काही दिवसांनी जाधवला भोप्याच्या धंद्याबद्दल विलक्षण गोडी वाटू लागली. भोप्याची सर्व गाणी त्याने पाठ केली व तो स्वतः भोप्या बनण्यास सिद्ध झाला. त्याच्या मामाला हा विचार अजिबात पसंत पडला नाही. पाहुणा म्हणून आलेल्या या भाच्याची तावडतोब वऱ्हाडात आपल्या घरी रवानगी झाली. जाधवने भोप्याची सर्व गाणी वऱ्हाडात आणली. गंमत म्हणून सर्वांना तो ती गाऊन दाखवायचा. लोकांनी आवडीने ती पाठ केली. रोज संध्याकाळी कामधंदा आटोपल्यावर पारावर एकत्र बसून हे लोक भोप्याची गाणी म्हणत असत.

याच जाधवाला स्त्रियांच्या सुमारे दोनशे ओव्या पाठ होत्या. शेतात स्त्रियांबरोबर निंदण खुरपण करताना त्याने त्या मुखोद्गत केल्या होत्या. ओव्यांचा प्रसार त्याने पुरुषांमध्येही केला. क्वचित् प्रसंगी स्वतः ओव्या रचून तो स्त्रियांची चेष्टा करायचा.

वऱ्हाडात खामगाव येथे कापसाची मोठी बाजारपेठ आहे. कपाशीच्या हंगामात खानदेशातील अनेक स्त्रीपुरुष जीन प्रेसमध्ये रोजगार करण्यासाठी येतात. कापूस स्वच्छ करण्याचे काम करताना ते जात्यावरील गाणी म्हणतात. वऱ्हाडी व खानदेशी गाण्यांची देवाण-घेवाण स्त्रीपुरुषांमध्ये त्यावेळी फार मोठ्या प्रमाणात चालते. श्रमिक लोकांमध्ये स्त्रिया आणि पुरुष यांच्यामध्ये गीतांचा ठेवा एकमेकांकडे जातो.

ऐतिहासिक पार्श्वभूमी किंवा राजकीय परिस्थिती ही गीतांच्या प्रवासाला कारणीभूत होऊ शकते. विदर्भातील फत्तेखर्डा या इतिहास-प्रसिद्ध शहरी फत्तेखडर्याच्या युद्धात लढण्यासाठी आलेल्या रजपूत जमातीमधील लोकगीतांत आजही जाज्वल्य देशाभिमान ओतप्रोत भरलेला दिसतो. येथे युद्धानंतर स्थायिक झालेल्या कुटुंबातील गीतांचा आधार स्वदेशाभिमान व त्यासाठी करावा लागणारा त्याग या कल्पनेवर असतो. वऱ्हाडी मुलुखात येऊन इतक्या कालावधीनंतर देखील लोकगीतांची भाषा मात्र रजपूतांचीच आहे आणि गीत गायनही त्यांच्या कुटुंबांपुरतेच सीमित आहे.

बालाघाट जिल्ह्यात रूपझर या ठिकाणी मराठी भाषेचा संपर्क नाही. तेथे दोन तीन गोंडी गीतांना मराठी नाटकातील "बावा माझे लगीन कधी करणार" व "मूर्तिमंत भीति उभी" या चाली आढळल्या. या प्रवासाचा मार्ग शोधून काढणे शक्य झाले नाही.

पंजाबात उंटावरून जाणारे प्रवासी 'टप्पा' नावाची पंजाबी भाषेतील गीते गात. त्यांच्या गाण्यातील जोम, उत्साह, ढंग ऐकून गुलाम नबी या शास्त्रीय संगीताच्या गायकाने ती आत्मसात केली. ख्याल गायनाबरोबर भूप, खमाज, काफी, देस, भैरवी, झिंझोटी, कालिंगडा हे राग निवडून त्यांत पंजाबी आणि व्रजमिश्र टप्पे रचून हा गायनाचा नवीनच प्रकार उलट सुलट हरकती, गिटकड्या, आलापांचे चपळ झमझमे घेऊन प्रचारात आणला. बैठकींच्या निमित्ताने तो लखनौ, बंगाल, पंजाब या बाजूला गेला असता तेथे तो लोकप्रिय केला.

श्रीमंत दौलतराव शिंदे यांनी वरील गवयाचे नातेवाईक हद्दूहस्सूखां यांना दरबार गायक म्हणून ग्वाल्हेरीस आणले. टप्पा त्यांच्यावरोबर ग्वाल्हेरीस आला. दुसरे बाजीराव यांच्या पदरी पुण्याचा रामकृष्ण परांजपे नावाचा मुलगा होता. तो धृपदगायकी शिकून पुण्यास आला. त्याने हद्दूहस्सूखांजवळ टप्पा गायनाचा अभ्यास केला. हेच ते देवजीबुवा. ग्वाल्हेरची नोकरी सोडून ते धार संस्थानात आले. त्यांच्याजवळ रावजीबुवा गोगटे टप्पा शिकून परत इचलकरंजीस आले. रावजीबुवांनी

आपल्या दोन्ही मुलांना टप्पा शिकविला. त्यातील नारायण हा चुलत्याला दत्तक गेला. घराण्याच्या संप्रदायाप्रमाणे तो कीर्तन करू लागला.

हेच ते फलटणकर बुवा. हे साकी, दिंड्या टप्पा पद्धतीने रंगवीत. प्रसिद्ध नट मोरोबा वाघुलीकर हे साथीदार असत. त्यांच्यामुळे किर्लोस्कर संगीत रंगभूमीवर टप्पा गायन आले. महाराष्ट्रातील लावणी गायनावरही टप्प्याचा संस्कार होऊन चुकला होता. टप्पा गायनाचा प्रसार महाराष्ट्रात मैफलीतून, कीर्तनातून आणि नटांच्या द्वारा झाला.

पंजाबी लोकांनीही आपल्याच भाषेतील उन्नत अवस्थेला गेलेले पण आपलेच असे लोकगायन चटकन् स्वीकारले यात नवल ते कसले ?

(अस्ताई : टप्पागायन : के. वा. भोळे, पृ. २१)

चार बैत हा उत्तर भारतात अस्तित्वात असलेला लोकगीतप्रकार अफगाणिस्थानातून इकडे आला आहे असे म्हणतात.

इंग्लंडमधून अमेरिकेत गेलेल्या लोकगीतांचा उल्लेख यापूर्वी आलाच आहे. लोकगीतांचा देशोदेशीचा प्रवास लांब पल्ल्याचा कसा होतो ते यावरून दिसेल.

अमेरिकेत अनेक देशांचे लोक वसाहत करण्याच्या उद्देशाने आले होते. अपॅलेशियन (Appalachian) या प्रदेशात वसाहतीला आलेल्या स्कॉटिश, आयरिश व इंग्रजी या लोकांची भाषा इंग्रजी असल्यामुळे त्यांची गाणी येथे सहज रूढ झाली. जर्मन आणि फ्रेंच हे इंग्रजातच मिसळून गेले व इंग्रजी भाषा बोलू लागले. त्यांच्याबरोबर आलेल्या जर्मन व फ्रेंच गाण्यांचा मागमूसही इथे राहिला नाही.

या देशातील विविध लोकांच्या साहसी जीवनात गीतांचा उगम हा त्यांच्या विश्रांतीतील सुखभोग किंवा विलास म्हणून न होता नवीन प्रदेशात आकार घेणाऱ्या राष्ट्रातील सर्वसामान्य जनतेच्या परिश्रमजन्य अनुभवातून व जीवन जगण्यासाठी एक आवश्यक बाब म्हणून झाला आहे. दुसऱ्या देशातील जनतेने येऊन गीतनिर्मिती करणे हा आगळाच प्रवास झाला आहे.

खुद्द अमेरिकेतल्या अमेरिकेत मात्र निग्रो लोकांच्या गाण्यांचा प्रभाव अमेरिकन गाण्यांवर व संगीतावर पडला. प्रोफेसर लुईस पाँड (Prof. Louise Pond) यांनी असे विधान केले आहे की, अमेरिकन लोकगीते ही सर्व साधारणत: जुन्या युद्धातून आयात केलेली आहेत. (American folksong as a whole has been imported from the old war.)

लोकगीतांचे ऐतिहासिक महत्त्व विशद करणारे लिथुआनिया या राष्ट्राचे बोलके उदाहरण लक्षात घेण्यासारखे आहे. गेल्या युरोपीय युद्धानंतर ज्या छोटया राष्ट्रांनी स्वायत्तता प्राप्त करून घेतली त्यात लिथुआनिया हे एक राष्ट्र आहे. ख्रिश्चन लोकांच्या प्रभावाखाली आले तरी या राष्ट्राचा स्वातंत्र्यप्राप्तीसाठी लढा कायम चालू होता. ख्रिश्चन दबावाखाली त्यांचे साहित्य आणि त्यांची भाषा पंगू झाली होती. अनेक लोक अमेरिकेत स्थायिक झाले होते. या राष्ट्राने स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर आपल्या संस्कृतीचे पुनरुज्जीवन करण्याचे ठरविले. परंतु आपली अशी म्हणण्यासारखी एकच गोष्ट त्यांच्याजवळ आहे, ती म्हणजे ग्रामीण जनतेच्या, विशेषत: स्त्रियांच्या तोंडी असलेली ग्रामगीते व लोकगीते असे त्यांना आढळून आले. या लोकगीतांच्या साहाय्याने आपल्या संस्कृतीचा तलास लावण्याचे कार्य जोमाने सुरू करण्यात आले. अत्यंत परिश्रमाने ही गीते एकत्र करून त्यांचे संग्रह प्रकाशित झाले. लिथुआनियाच्या लोकसाहित्यावरून या राष्ट्राची संस्कृती भारतीय संस्कृतीला अगदी जवळची होती असे आढळून आले. यावरून लोकगीतांच्या साहाय्याने प्राचीन संस्कृतीचे ज्ञान मिळविण्याचे कार्य सुकर होते हे सिद्ध झाले.

एखादा देश समजावून घ्यायचा असेल तर तेथील लोकनृत्ये पहा आणि लोकगीते ऐका. राजकीय पुढाऱ्यांपेक्षा ह्या कलाच तुम्हाला त्या देशाची अधिक माहिती देतील असे अॅग्नेस डी. मिल हा लेखक म्हणतो.

(If you want to understand a nation, look at its dances and listen to its folksongs – don't pay any attention to its politicians. –Agnes de Mille)

.... एक्केचाळीस ....

लोकगीते आणि संगीत

गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते ।

संगीत या शब्दात गायन, वादन आणि नृत्य या तिन्हींचा समावेश असतो. यात गायन हे प्रमुख असल्यामुळे गायन या विषयालाच संगीत म्हणून संबोधले जाते.

ही शास्त्रीय गायनाची व्याख्या आहे. ऐतिहासिक दृष्टचा लोकसंगीताच्या पायावर उभे राहून शास्त्रीय संगीत हे उन्नतावस्थेला पोहोचले आहे असे समजले जाते. शास्त्रीय संगीताचे परिणत स्वरूप लोकसंगीतातून कसे उत्क्रांत होत गेले याचा मागोवा घेणे किंवा या विकासाच्या पायऱ्या शोधून काढणे जवळपास अशक्य आहे. या दोन्ही प्रकारच्या संगीतात मध्यंतरी शेकडो वर्षांचा काळ लोटलेला आहे. तो अत्यंत अंध:कारमय असून पुसून गेलेला आहे.

भारतीय संगीतातील ठुमरी, कजरी, दादरा या प्रकारांवर लोकसंगीताचा प्रभाव पडलेला आहे किंवा अमेरिकेत जॅझ (Jazz), रॅगटाईम (Ragtime), स्विंग (swing), बुगीवुगी (Boogi–Wogie) या लोकप्रिय, सुसंस्कृत समाजात मान्यता पावलेल्या संगीत रचनांची मुळे निग्रो लोकांच्या लोकसंगीतात असलेली दिसतात अशी विधाने संगीतज्ञ करीत असतात. ही सर्व ढोबळ स्वरूपाची आहेत हे सहज लक्षात येईल.

सांप्रतच्या संगीताचा मूळ पाया लोकगीतापर्यंत जोडू शकलो नाही तरी त्याची पाळेमुळे पूर्वीच्या लोकसंगीतातच असली पाहिजेत हे गृहीत धरावयास हवे.

संगीताच्या दृष्टीने विचार करावयाचा झाल्यास लोकगीतांचे दोन विभाग करणे योग्य होईल, (१) संगीताला फारसे प्राधान्य नाही परंतु स्वतंत्रपणे गायिली जातात अशी लोकगीते; (२) संगीतावर विशेष भर दिला आहे अशी गीते. यापैकी पहिल्या विभागात ओव्या, महादेवाची गाणी, मोटेवरील गाणी, पोळा, सक्रोबा, स्त्रियांची गाणी यांचा समावेश होतो. दुसऱ्या विभागात पोवाडे, लावण्या, भजने, अभंग इत्यादी गायनाचे स्वतंत्र तंत्र असलेली संस्कारित, उन्नत, स्वरलयप्रधान व सुरेल

संगीत असलेली गीते येतात. हे दोन्ही प्रकार स्वर आणि लय यावर आधारित आहेत.

प्रस्तुत संग्रहात पहिल्या विभागातील गीतांचा समावेश केला असून त्यातील संगीताचा प्रामुख्याने विचार केला आहे.

गायन

लोकगीते आणि गायन यांचा अन्योन्य संबंध आहे. शब्द आणि स्वर हे एकमेकांच्या सहवासाने टिकून राहतात.

संगीत हे मूलतः स्वरप्रधान (melodic) असते. गळ्याने एका पाठोपाठ स्वर म्हणत गेले म्हणजे मेलडी तयार होते. भारतीय संगीत हे सर्वस्वी स्वरप्रधान आहे. सगळ्यांनी एकसुरात एकत्र असे गीत म्हणावे अशी अपेक्षा असते. एकमेकांच्या सुरात सूर मिळवून एकजीव एकसूर निर्माण करून गायन करावे असा प्रत्येकाचा प्रयत्न असतो.

तुझा नी माझा गळा किंगरीचं जातं
तुझ्या गळ्यावरी वेडे झाले रघुनाथ ।।

हरळीच्या हिरव्यागार बारीक नाजुक पानांच्या मुलायम, मखमली, हळुवार, कोमल पृष्ठभागावर मध्येच गवताच्या पानाने उगवून डोके वर काढून वेढवपणा निर्माण करावा तद्वत् आपला इतरापेक्षा वेगळा असा भसाडा बेसूर आवाज काढून सुरेल संगीताचा रसभंग करण्यापेक्षा नुसते गाणी ऐकत स्वस्थ बसावे हे उचित, असे एक स्त्री स्वतःबद्दलच म्हणते.

नाही आम्हाला गळा आली होती तुम्हामध्ये
गवत होते हराळी कुंध्यामध्ये ।।

लोकगीतात वापरात येणाऱ्या स्वरांची संख्या साधारणतः पाच ते नऊपर्यंत असते. षड्ज हा मध्यवर्ती स्वर असतो. षड्जाखाली धैवत आणि मध्य सप्तकात पंचमापर्यंत ही रचना असते. मंद्र धैवतापासून सुरू होणारे

गीत निषाधापासूनही म्हणता येते. मूळ स्वरापेक्षा कमी जास्त स्वर लागण्याचा हा परिणाम असावा. मोजक्या स्वरांवर आरोह व अवरोह अशा दोन विभागांची स्थापना होते. गीताचा पहिला चरण चढता म्हणजे आरोही व दुसरा चरण अवरोही असतो. कधी कधी गीतातील सर्व अक्षरे एकाच स्वरावर म्हटली जातात. तसेच, नुसत्या षड्जावरही चार पाच अक्षरे स्थापित होतात. अशावेळी देखील गीताचा शेवट षड्जावरच होतो. प्रत्येक अक्षरावरोबर हा स्वर उच्चारला जातो. क्वचित् ऋषभावर व धैवतावर न्यास झालेला आहे.

लोकगीतात एकाच स्वराची शुद्ध आणि कोमल रूपे एकापुढे एक येत नाहीत. आलीच तर तो अपवाद म्हणून समजावे. बहुधा शुद्ध स्वरांचीच योजना होते. शुद्ध स्वरांचे गायन सुलभ असते, हे कारण असावे. स्वरांची शुद्ध व विकृत रूपे समजण्यासाठी संगीताची जाण असणे आवश्यक आहे.

हे गायन सर्वांनी मिळून करायचे आहे खरे, पण तसे ते वैयक्तिक स्वरूपाचेच आहे. एकाने एक कडवे म्हणावे, इतरांनी शेवटी ललकारी द्यावी असे गायनाचे स्वरूप आहे. लहान मुलींची गीते सगळ्याजणी मिळून गातात. पण ती खऱ्या अर्थाने समूहगीते नव्हेत.

लोकगीते म्हणताना ती पद्धतशीर म्हटली जातीलच असे नाही. मध्येच खटका घेणे, मींड घेणे, एकदम स्वर तोडणे किंवा लांबविणे, एका स्वरात जितके शब्द येऊ शकतील तितके म्हणणे, श्वास संपत आला व त्यातील स्वर निर्माण करण्याची शक्ती नष्ट झाली तरी तोंडाने हवा आत ओढत ओढत शब्द म्हणणे व राहिलेले शब्द नवा श्वास घेताना भात्यात हवा भरल्यागत दुप्पट जोमाने म्हणणे असे घडते. ही श्वास घेण्याची व सोडण्याची क्रिया गीतापेक्षा वेगळी ऐकू येईल एवढ्या मोठ्याने होत असते. शब्दाची ओढाताण, त्यामुळे अर्थाची दुर्बोधता निर्माण झाली तरी पर्वा नाही. या प्रकारच्या श्वसनक्रियेमुळे स्वर स्वच्छ, सरळ, आंदोलित न लागता तुटक, चढते किंवा उतरते लागतात. गीत संपविताना शेवटच्या अक्षरावर आघात देऊन तो लांबविला जातो. या क्रिया गायनाला अननुकूल असून देखील चालीचा आराखडा आपल्याला

निश्चित करता येऊ शकतो. कारण त्यात एक ओघ (Continuity) असतो हे विशेष.

चाली

लोकगीतांत शब्द आणि चाल एकजीव झालेली असतात. गीतांच्या चाली मर्यादित असून गीतांचा पसारा अवाढव्य असतो. ओवीसारख्या गीतप्रकारात एकाच चालीवर असंख्य ओव्या रचल्या जातात. यातील रचना या आगगाडीच्या डब्यासारख्या असतात. या चालीच्या साखळीने एकापाठोपाठ इतके डबे जोडले जातात की, एका वेळी ते इंजिनास ओढणे कठीण व्हावे. कालांतराने या डब्यांचे स्वरूपही बदलू लागते. मालगाडीचे डबे असलेल्या गाडीस पॅसेंजरचे डबे लागतात. कधी कधी मालगाडीचे रूपांतर संपूर्ण पॅसेंजर गाडीत होऊन तिचे स्वरूप जसे बदलते तसे पोहोचण्याचे ठिकाणही. यामुळे एकाच चालीवर परस्पर विरोधी कल्पनांची, उलटसुलट घटनांची एकापाठोपाठ गुंफण झालेली दिसते. तसेच, एकाच चालीवर वेगवेगळ्या प्रकारची प्रासंगिक गीते गायिलेली दिसतात. ओवी या प्रकरणात याचा उल्लेख आलेला आहे.

शब्दांच्या तुलनेत चालींचे आयुष्य अधिक असते. प्रासंगिक गीते कालांतराने मागे पडतात. नवीन विषयांवरील नवीन गाणी पूर्वीच्याच चालीवर रचिली जातात. परिचित चालीमुळे गीतरचना करणे सोपे होते. नवीन शब्दरचना विनायास मुखोद्‌गत होते.

मानसशास्त्रदृष्टचा एखाद्या गोष्टीचे अनुकरण करणे किंवा ती अंगीकृत करण्याची इच्छा होणे हे त्या गोष्टीविषयी आत्यंतिक आवड निर्माण झाल्याचे चिन्ह होय असे समजतात. संगीताच्या बाबतीत तर हे फारच खरे आहे. मराठी मेळे, नाटके, सिनेमा यातील गाण्याच्या चाली स्त्रीवर्गाने पटकन उचलून आपल्या स्त्रीगीतांना दिल्या आहेत हे मोठे उदाहरण आहे.

हे तत्त्व ओळखून सिनेमातील लोकप्रिय चालींचा आधार घेऊन त्यावर नवीन गीते रचून समाजप्रबोधन करण्याचा अत्यंत यशस्वी प्रयत्न संत तुकडोजी महाराज यांनी या विभागात उत्तम रीतीने केला.

त्यांच्या गीतांना एकेकाळी जवळपास लोकगीतांचेच स्वरूप प्राप्त झाले होते.

लोकगीतांच्या चाली दूर पल्ल्याचा प्रवास करू शकतात. म्हणून भारतातील दूरदूरच्या ठिकाणी चालींचे साम्य दिसते. महादेवाच्या गाण्यांतील चालींचा स्वरसमुदाय बिहार, उत्तरप्रदेश, गुजराथ, कर्नाटक, कोकण, हिमाचल प्रदेश, आसाम येथील गीतांमध्ये आढळतो. प्रत्यक्षात या चालींचा प्रभाव नागपूरकडे इतका आहे की मृत व्यक्तीचे गुणवर्णन करून शोक करताना " कसा सोडून गेला गा " किंवा " किती साजरा होता गा " हे वाक्य " महादेवा जाता गा " या चालीवर म्हणतात. त्यात उसासे, हुंदके, रडण्याचा स्वर हे सर्व सामावून जातात.

पुनरावृत्ती

पुनरावृत्ती हा लोकगीतांचा आत्मा समजला जातो. लोकगीतांमध्ये शब्द आणि स्वर यांच्या पुनरावृत्तीमध्ये मनाचे तादात्म्य पावण्याचे सामर्थ्य आहे. या पुनरावृत्तीने बुद्धीला शीण न होता वृत्ती तल्लीन होतात.

ही पुनरावृत्ती सुलभ तत्त्वांवर आधारित असते. हुबेहूब पुनरावृत्ती ही भुलाईच्या गीतात आढळते. उदा., "माझ्याने कांडण होत नाही." एका गटाने एक ओळ म्हटली की, दुसरा गट तीच ओळ तशीच्या तशीच पुन्हा दोहारतो.

गीतातील काही भागाचीच पुनरावृत्ती ही ओवी गायनात आढळते. ओवीतील एखादी ओळ पुन्हा म्हणून किंवा पूरकाला पालुपद-वजा असे गाऊन ओवीतील काही ओळींची पुनरावृत्ती होते. उदा., " रामटेक गडावरी " ही ओवी.

गीतातील एखाद्या ओळीची स्वररचना बदलून सर्व गीत पुनरा-वृत्त होणे. महादेवाच्या गाण्यातील " महादेवा तार गा " या गाण्यात ती आढळते.

सावली विभागात " विणला " या दसऱ्याच्या गीतात कथानक गुंफीत असता काव्याच्या विकासाबरोबर होणारी स्वररचनेची पुनरावृत्ती

ही चवथ्या प्रकारची म्हणता येईल. प्रत्येक वेळी पहिली सर्व कडवी म्हणून झाल्यावर नवे कडवे सुरू करावयाचे.

मातामायसारख्या गीतात एखाद्या ओळीची लय बदलून सर्व गाण्याची पुनरावृत्ती होताना दिसते. " माता न माय आली " या गीतात ती आहे.

या सर्व प्रकारच्या पुनरावृत्तीचा हेतू तल्लीन होणे हा आहे. मग ती पुनरावृत्ती शब्दांची असो अथवा स्वरांची.

अलंकार

अलंकार हे संगीतात उपजत येतात. साध्या, सरळ व खडचा स्वरांना बोलके करण्याचे कार्य हे अलंकार करतात. यमकादी अलंकार वेदकालापासून चालत आलेले आहेत. लोकगीतात कण, मींड, खटका हे एक प्रकारचे अलंकारच होत. यामुळे गायनात आकर्षकता निर्माण होते. लोकगीतातील हे अलंकार अभ्यासपूर्वक आलेले आहेत असे वाटत नाही. अनेक वेळा गायन सुलभ व्हावे म्हणून अजाणतेपणी ते वापरलेले दिसतात. परंतु त्यामुळे गीतात वेगळाच गोडवा निर्माण होतो हे खरे.

पूरके

काव्यात पूरकांची योजना गण, मात्रांच्या रचनेनुसार होते. लोकगीतांमध्ये गायनाच्या सोयीसाठी पूरकांचा मुक्त वापर होतो. गीतातील अक्षरांची ओढाताण होत असेल तर ती चालीवर ठीकठाक बसविण्यासाठी त्यांचा उपयोग आहे. रुचिपालट म्हणून चाल बदलल्यास शब्दांची ओढाताण वाचविण्याचे किंवा अक्षरे कमी पडल्यास ती जागा भरून काढण्याचे काम ही पूरके मोठ्या चोख रीतीने बजावतात.

गाताना विश्रांती घेण्याचे महान कार्य पूरकांद्वारे होते.

ओवीसारख्या छोटचा रचनेत सात ते आठ अक्षरे पूरके म्हणून वापरलेली ऐकण्यात आली आहेत.

गीतातील जोडाक्षरे, संधी जसेच्या तसे न म्हणता विग्रह करून

म्हणण्याची सवलत पूरके उपलब्ध करून देतात. जसे मल्लिकार्जुनचे मलिएकारजुन, मारोतीचे मारवती, लवंगाचे लवइंगाचे असे होते. उच्चारसौकर्यासाठी ही अक्षरे म्हणजे पूरकेच होत.

पूरकांच्या योजनेबद्दल निश्चित नियम नाहीत. पण त्यांचा भरपूर उपयोग गायनात होतो. काही पूरके पालुपदवजा असतात. प्रासंगिक गीतप्रकारानुसार ती ठरलेली आहेत. उदा., मातामायच्या गीतात बया, बया तुझं, ए मातामाय, मातामाय, आनंदा जानुबाई; महादेवाच्या गाण्यात गा, माझ्या देवा, अगादेवा, माहादेवा, अरे या देवा, अरे देवा, देवा माझ्या, अगा संभा, अगा या संभा, शंभुदेवा, शंकरराजा; दिवाळीच्या गाण्यात रे, ग्यानबा, बळीचं राज्य; माडीच्या गाण्यात रायबाईजी, वं, बरं मैना अशी पूरके येतात.

स्त्रियांच्या गाण्यात आपल्या आवडत्या व्यक्तीचे नाव घालण्याची प्रथा आहे. ओवीच्या शेवटी सखेबाई, साळूबाईला, काकूबाईसाठी मालनबाई अशी ओवीच्या अर्थानुसार व व्यक्तीसाठी येतात. पालुपदासारखा यांचा उपयोग करून संपूर्ण ओवी पुन्हा म्हणू शकतात. बाई, ए, अव, या, माय, एकी, काई, की, ग, सखे ही पूरके अधिकांश उपयोगात आहेत.

लय व ताल

संगीतात लय व ताल यांना स्वतंत्र महत्त्व आहे. लय म्हणजे काल मोजण्याचे साधन. कालाच्या समान अंतरावर लागोपाठ ठोके देऊन लय निर्माण होते. या ठोक्यांना मात्रा असे म्हणतात. या मात्रांना विशेष संख्येनें मर्यादित केले म्हणजे ताल तयार होतो. संगीत शास्त्राप्रमाणे नाडीचा एक ठोका किंवा एक सेकंद इतका मात्रेचा कालावधी असतो.

लोकगीतांमध्ये लय पक्की असते. बरेच वेळा ती अंगभूत असते. मुक्तछंदासारखी किंवा अर्धवट गद्य अशा पद्धतीने लोकगीते म्हटली तरी त्यातील लय सहसा ढळत नाही. स्वर आपली जागा सोडतील पण लय नाही. लय दर्शविण्यासाठी सर्वात मुख्य साधन म्हणजे हात. हाताने

टाळचा वाजवून निघणाऱ्या नादाच्या लयीनुसार गायन ही सर्वात सोपी व्यवस्था. लोकगीतांची लय ही सर्वसाधारणतः मध्यलय असते.

काही गीतात पालुपद हे लयनिदर्शक असते. " हो हैय्या ", " हैले हैले हैले हैले ", " झोयझ्या " असे ललकार लय कायम ठेवण्यासाठी उपयोगात आणलेले कोळी गीतात दिसतात. तसे महाविदर्भात आढळत नाहीत.

वादन आणि नर्तन

वाद्यांमध्ये सर्वात प्रथम वाद्य म्हणजे माणसाचा आवाज आणि हात हे होत. तोंडाने स्वर काढून साथीला ताल देण्यासाठी हाताने टाळी वाजविणे हे मूळ गायन वादन होय. पक्ष्यांचा किलकिलाट, चिव-चिवाट, ओढयाचा खळखळाट, वृक्षपर्णांचा सळसळाट इत्यादी निसर्ग-रम्य वातावरणातील आवाजांवरून त्यांचे कृत्रिम साधनांनी अनुकरण करण्याच्या इच्छेतून वाद्य तयार करण्याची कल्पना मानवास सुचली असे संगीत शास्त्रज्ञांचे मत आहे. लोकगीते ही शास्त्रीय संगीताची प्राथमिक अवस्था आहे. तेव्हा लोकगीतांच्या साथीसाठी वापरण्यात येणाऱ्या वाद्यांचे स्वरूप तसेच प्राथमिक राहणार हे उघड आहे. टाळचा, काठी, टिपरी, ढोलक, टाळ, झांझ ही वाद्ये साधारणतः उपयोगात आणली जातात. महाविदर्भातील गीते ही गायनप्रधान असून वाद्यांचा वापर फार कमी होतो.

नृत्य हे हर्षभावनेच्या प्रदर्शनाचे एक साधन समजले जाते. हर्ष-भावना शब्दांनी व्यक्त करण्याकडे कल असल्यामुळे महाविदर्भातील गीते, लोक, नर्तनाच्या साथीने गात नसावेत. गीतांतील आशय देखील आध्यात्मिक आणि धार्मिक भावनांवर विशेष भर देणारा असाच आहे. आत्मचिंतनपर वृत्तीमुळे नृत्याचे आकर्षण मराठीभाषी जनतेस फारसे वाटले नसावे. सामुदायिक रीतीने नर्तन आणि गायन करावयाचे म्हणजे अनेक व्यक्तींनी एकत्र येऊन, एक समयाने शब्दोच्चार व स्वरो-च्चार करावयाचे. वाद्यांच्या साथीवर प्रत्येक हालचाल किंवा क्रिया एकसाथ करावयाची. यासाठी सर्वांनी ठराविक वेळी एकत्र येऊन

तालमी कराव्या लागतात. एकमेकांशी जमवून घ्यावे लागते. अशा नृत्यांमुळे परस्पर स्नेहभाव प्रस्थापित होऊन एकोप्याची भावना निर्माण होते असा अनुभव येतो. या विभागात व्यक्तिविकासावर आणि चिंतनावर काव्याच्या साहाय्याने भर देण्याची वृत्ती असल्यामुळे भावनांचा हावभावांनी सामुदायिक रीतीने आविष्कार करण्याची गरज वाटली नसावी. वादन आणि नर्तन यांचा अभाव असण्याचे हे कारण असू शकेल.

महाराष्ट्रातील स्त्री-पुरुष समाजात एकमेकांशी बरेच मोकळेपणाने वागतात. तथापि गुजराथेतील गरबा, रास, राजस्थानातील घूमर किंवा पंजाबातील भांगडा या गीतांप्रमाणे संमिश्र नृत्यगायनाचा येथे अभाव असावा हे नजरेत भरल्याशिवाय राहात नाही.

प्रस्तुत संग्रहात वादन आणि नर्तन यांची साथ असलेल्या गीतांचे अस्तित्व जवळपास नाहीच हे लक्षात येईल. वैयक्तिक गायनालाच प्राधान्य आहे. शेवटची ललकारी एवढीच काय ती सामुदायिक. लहान मुलींची गाणी एकत्र म्हणतात. त्यांतही नृत्य असे नाही.

लोकगीतांचे जतन

लोकगीतांचे साहित्य आणि संगीत असे दोन विभाग आहेत. प्रत्येक विभाग आपल्यापरीने संपन्न आहे. आतापर्यंत साहित्यिकांचे लक्ष लोकगीतांकडे त्यातील वाङ्मयीन गुणांमुळे वेधले गेले. कवितेतील सहजपणा, भावनोत्कटता इत्यादी काव्यगुणांनी त्यांना आकर्षून घेतले.

संगीताची बाजू मात्र आजपर्यंत पूर्णपणे उपेक्षित राहिलेली आहे. साहित्यिकांना या गीतातील संगीतात रस नाही व संगीतज्ञांना ते सामान्य प्रतीचे म्हणून लक्ष देण्याजोगे वाटत नाही. तथापि हे संगीतदेखील आनंददायी, सुखकर असून आपल्या संस्कृतीचे महत्त्वपूर्ण अंग आहे याची जाणीव असायला हवी. हे संगीत अस्तंगत झाल्यासारखेच आहे. ऐतिहासिक दृष्टीने ते जतन करून ठेवणे आवश्यक आहे. यासाठी कसे प्रयत्न करता येतील याचा विचार करू.

लोकगीतातील साहित्य अगणित आहे. संगीत मोजके आहे. पण ते

प्रचारातून नाहीसे होत चालले म्हणून जपून ठेवायला पाहिजे. ही काळाची गरज आहे याची जाणीव मुख्यत: असणे हेच महत्त्वाचे आहे.

लोकगीतांचे संगीताच्या दृष्टीने संरक्षण करण्यासाठी गीतांचे संकलन करणे हे प्रथम काम आहे. गीतांचे स्वरलेखन ही नंतरची महत्त्वाची गोष्ट. स्वरलेखन दोन प्रकारांनी होऊ शकते. ध्वनिमुद्रण (recording) आणि स्वरलिपी अथवा स्वरलेखन (Notation).

ध्वनिमुद्रणासाठी लोकांना एकत्र आणून त्यांच्या तालमी घेऊन योग्य त्या आवाजात गीते म्हणायला त्यांना प्रवृत्त करणे आवश्यक असते. हे काम वाटते तितके सोपे नाही. ध्वनिमुद्रणासाठी तालमी आवश्यक असतात. तालमी करण्यासाठी गायकवर्ग अत्यंत उदासीन व नाखुष असतो. गायनाच्या बाबतीतही योग्य तसे सहकार्य ते देत नाहीत. कारण त्यांना तशी सवय नसते. परंतु थोड्या नेटाने काम केल्यास ध्वनिमुद्रण होऊ शकते असा अनुभव आहे

गाणी लिहून घेऊन त्यांचे स्वरलेखन करणे हा दुसरा भाग. स्वरलेखनाचा मार्ग ध्वनिमुद्रणापेक्षा अधिक कष्टाचा आणि वेळ घेणारा. संग्राहकाला संगीताचे ज्ञान असणे व त्वरित नोटेशन करण्याचा अभ्यास असणे जरूर आहे. गीते म्हणताना गायक आपली स्वरस्थाने पदोपदी बदलतात. एकच गायक तेच गीत पुन्हा म्हणताना वेगवेगळ्या उंचीचे स्वर लावतो. त्यासाठी लिपिचिन्हे उपलब्ध नाहीत. प्रचलित स्वरचिन्हांच्या कमीतकमी अंतरावरील स्थान निश्चित करून नोटेशन करणे अशावेळी प्राप्त होते.

गाताना शब्द आणि स्वर यांची सांगड बरोबर होत नाही. दोन गायक एक गीत एकसारखे गात नाहीत. ज्यावेळी जसा गळा फिरेल तसे त्यावेळी गायन. प्रत्येक व्यक्तीचा वेगवेगळा ठसा गायनावर पडत असतो. एकवाक्यता नसल्यामुळे गीतांचे स्वरलेखन निश्चित स्वरूपाचे व समाधानकारक होऊ शकत नाही असे भासते. परंतु चालींचा आराखडा प्राप्त होऊ शकतो. काही गीतांच्या चाली त्यांच्या गायनपद्धतीमुळे आपले मन हेलावून टाकतात पण ते कागदावर उतरविता येत नाही. अशावेळी ध्वनिमुद्रण उपयोगी पडते.

लोकगीतांतील संगीताचे निरीक्षण व परीक्षण करण्यासाठी ध्वनि-मुद्रण आणि स्वरलेखन ही अत्यंत महत्त्वाची साधने आहेत हे आपण पाहिले. बदलत्या काळानुसार लोकगीतांचे नष्टचर्य सुरू होते. नवनिर्मिती होत नाही. अशावेळी गीतांतील संगीत जपून ठेवण्याचे कार्य ही दोन्ही साधने बरहुकूम पार पाडतात.

सगळीच गीते ध्वनिमुद्रित करण्यासारखी नसतात. ती नुसती लिहून घेणे हा या कामाचा वेगळा महत्त्वाचा भाग होय.

गावोगावी जाऊन लोकांकडून गीते गोळा करणे हे सुरुवातीचे काम. हे अधिक कार्यक्षमतेने होण्यासाठी भारतासारख्या शेतीप्रधान देशात ग्रामीण जीवनाशी परिचित असलेली, ग्रामीण विचारसरणी-बरोबर समरस होणारी, त्या त्या बोलीभाषा जाणणारी, गीतातील मर्म जाणू शकतील अशी अभ्यासू, कष्टाळू, हौशी व होतकरू माणसे लायक ठरतील. शहरी संस्कृतीपासून दूर, फारसे दळणवळण नसलेल्या अशा गावात जुनी पुराणी गीते मिळण्याचा संभव अधिक असतो. प्रवासाची साधने उपलब्ध नसतील अशा ठिकाणी जायचे म्हणजे तो प्रवासही गैरसोईचा व कष्टाचा असणार. म्हणून या प्रवासाला जाणारे कार्यकर्ते परिस्थितीबरोबर जुळवून घेणारे, हौशी, ग्रामीणांबरोबर मिसळणारे, सशक्त, निरोगी, समजूतदार, संयमी, शांत वृत्तीचे असावेत हे ओघानेच आले. तरच ग्रामीण लोकांशी संपर्क ठेवून, त्यांचे मन वळवून गाणी म्हणण्यास त्यांना ते प्रवृत्त करू शकतील.

खेड्यातील लोकांना फुरसतीचा वेळ असा नसतो. सदैव ते कामा-तच असतात. तसेच, घाईगर्दी ही पण त्यांना माहीत नसते. गाणी लिहिण्यासाठी विलंब लागला तरी लिहून घेणाऱ्याने धीर सोडून कंटाळता कामा नये.

येथे एका गोष्टीचा आवर्जून उल्लेख करावयास हवा. संगीताचे विविध प्रकार आहेत. प्रादेशिक संगीत (Regional music), लोकसंगीत, भावगीत, पदे, नवीन सुगम संगीत (modern music), लोकप्रिय संगीत (popular music), सिनेमातील संगीत, लोकगीतांतील तत्त्वे सांभाळून नवीन तयार केलेली गाणी इत्यादी.

प्रचारातून नाहीसे होत चालले म्हणून जपून ठेवायला पाहिजे. ही काळाची गरज आहे याची जाणीव मुख्यतः असणे हेच महत्त्वाचे आहे.

लोकगीतांचे संगीताच्या दृष्टीने संरक्षण करण्यासाठी गीतांचे संकलन करणे हे प्रथम काम आहे. गीतांचे स्वरलेखन ही नंतरची महत्त्वाची गोष्ट. स्वरलेखन दोन प्रकारांनी होऊ शकते. ध्वनिमुद्रण (recording) आणि स्वरलिपी अथवा स्वरलेखन (Notation).

ध्वनिमुद्रणासाठी लोकांना एकत्र आणून त्यांच्या तालमी घेऊन योग्य त्या आवाजात गीते म्हणायला त्यांना प्रवृत्त करणे आवश्यक असते. हे काम वाटते तितके सोपे नाही. ध्वनिमुद्रणासाठी तालमी आवश्यक असतात. तालमी करण्यासाठी गायकवर्ग अत्यंत उदासीन व नाखुष असतो. गायनाच्या बाबतीतही योग्य तसे सहकार्य ते देत नाहीत. कारण त्यांना तशी सवय नसते. परंतु थोडचा नेटाने काम केल्यास ध्वनिमुद्रण होऊ शकते असा अनुभव आहे

गाणी लिहून घेऊन त्यांचे स्वरलेखन करणे हा दुसरा भाग. स्वरलेखनाचा मार्ग ध्वनिमुद्रणापेक्षा अधिक कष्टाचा आणि वेळ घेणारा. संग्राहकाला संगीताचे ज्ञान असणे व त्वरित नोटेशन करण्याचा अभ्यास असणे जरूर आहे. गीते म्हणताना गायक आपली स्वरस्थाने पदोपदी बदलतात. एकच गायक तेच गीत पुन्हा म्हणताना वेगवेगळचा उंचीचे स्वर लावतो. त्यासाठी लिपिचिन्हे उपलब्ध नाहीत. प्रचलित स्वरचिन्हांच्या कमीतकमी अंतरावरील स्थान निश्चित करून नोटेशन करणे अशावेळी प्राप्त होते.

गाताना शब्द आणि स्वर यांची सांगड बरोबर होत नाही. दोन गायक एक गीत एकसारखे गात नाहीत. ज्यावेळी जसा गळा फिरेल तसे त्यावेळी गायन. प्रत्येक व्यक्तीचा वेगवेगळा ठसा गायनावर पडत असतो. एकवाक्यता नसल्यामुळे गीतांचे स्वरलेखन निश्चित स्वरूपाचे व समाधानकारक होऊ शकत नाही असे भासते. परंतु चालींचा आराखडा प्राप्त होऊ शकतो. काही गीतांच्या चाली त्यांच्या गायनपद्धतीमुळे आपले मन हेलावून टाकतात पण ते कागदावर उतरविता येत नाही. अशावेळी ध्वनिमुद्रण उपयोगी पडते.

लोकगीतांतील संगीताचे निरीक्षण व परीक्षण करण्यासाठी ध्वनि-मुद्रण आणि स्वरलेखन ही अत्यंत महत्त्वाची साधने आहेत हे आपण पाहिले. बदलत्या काळानुसार लोकगीतांचे नष्टचर्य सुरू होते. नवनिर्मिती होत नाही. अशावेळी गीतांतील संगीत जपून ठेवण्याचे कार्य ही दोन्ही साधने बरहुकूम पार पाडतात.

सगळीच गीते ध्वनिमुद्रित करण्यासारखी नसतात. ती नुसती लिहून घेणे हा या कामाचा वेगळा महत्त्वाचा भाग होय.

गावोगावी जाऊन लोकांकडून गीते गोळा करणे हे सुरुवातीचे काम. हे अधिक कार्यक्षमतेने होण्यासाठी भारतासारख्या शेतीप्रधान देशात ग्रामीण जीवनाशी परिचित असलेली, ग्रामीण विचारसरणी-बरोबर समरस होणारी, त्या त्या बोलीभाषा जाणणारी, गीतातील मर्म जाणू शकतील अशी अभ्यासू, कष्टाळू, हौशी व होतकरू माणसे लायक ठरतील. शहरी संस्कृतीपासून दूर, फारसे दळणवळण नसलेल्या अशा गावात जुनी पुराणी गीते मिळण्याचा संभव अधिक असतो. प्रवासाची साधने उपलब्ध नसतील अशा ठिकाणी जायचे म्हणजे तो प्रवासही गैरसोईचा व कष्टाचा असणार. म्हणून या प्रवासाला जाणारे कार्यकर्ते परिस्थितीबरोबर जुळवून घेणारे, हौशी, ग्रामीणांबरोबर मिसळणारे, सशक्त, निरोगी, समजूतदार, संयमी, शांत वृत्तीचे असावेत हे ओघानेच आले. तरच ग्रामीण लोकांशी संपर्क ठेवून, त्यांचे मन वळवून गाणी म्हणण्यास त्यांना ते प्रवृत्त करू शकतील.

खेड्यातील लोकांना फुरसतीचा वेळ असा नसतो. सदैव ते कामा-तच असतात. तसेच, घाईगर्दी ही पण त्यांना माहीत नसते. गाणी लिहिण्यासाठी विलंब लागला तरी लिहून घेणाऱ्याने धीर सोडून कंटाळता कामा नये.

येथे एका गोष्टीचा आवर्जून उल्लेख करावयास हवा. संगीताचे विविध प्रकार आहेत. प्रादेशिक संगीत (Regional music), लोकसंगीत, भावगीत, पदे, नवीन सुगम संगीत (modern music), लोकप्रिय संगीत (popular music), सिनेमातील संगीत, लोकगीतांतील तत्त्वे सांभाळून नवीन तयार केलेली गाणी इत्यादी.

भावगीते, पदे किंवा संत तुकडोजी महाराजांनी चित्रपटातील लौकप्रिय गीतांच्या चालीवर खास तयार केलेली भजने, प्रार्थनागीते, डॉ. भीमराव आंबेडकर यांच्यावरील स्तुतीपर रचना (विशिष्ट समाजात रूढ करण्यासाठी म्हणून तयार केलेल्या) यांची किंवा तत्सम गीतांची सरमिसळ लोकांच्या गायनात झालेली दिसते. खाजगी किंवा सरकार-प्रणीत लोककला पथकांनी लोकजागृतीसाठी तयार केलेल्या रचनाही त्यात सामील होतात. ज्यात कर्त्याचे नाव उपलब्ध नाही अशी व राष्ट्रगीते, सैनिक गीते, प्रार्थना गीते ही लौकिक गीते एकमेकात बेमालूमपणे मिसळून जातात.

लौकिक गीत आणि पारंपरिक गीत यांचा उगम साक्षर व साहित्यिक ललित कृतीतून होतो. बरेच वेळा या उगमाचा पत्ता लागत नाही. ज्या गीतांना आपण लोकगीते म्हणून संबोधतो ती गाणी मूळची लौकिक गीते असू शकतात. प्रत्येक अनामिक गीत लोकगीत असेलच असेही नाही.

अभ्यासू संग्राहकांना अभिप्रेत असलेल्या रचना वरील गीतांपेक्षा वेगळ्या प्रकारच्या आहेत. या गीतांची मिसळ गीतगायकांकडून जुन्या गीतांत झाली तर ती वेगळी काढता यावीत म्हणून या सर्व गीत-प्रकारांचे सर्वसाधारण ज्ञान संग्राहकाला असायला हवे.

ठिकठिकाणची गीते गोळा केल्यानंतरचे कार्य म्हणजे गीते एकत्रित करून गीतांचे विषयवार वर्गीकरण करणे, त्यांचे संपादन करून ती प्रकाशित करणे, त्यांचे संग्रह जनतेला पुढील अभ्यासासाठी उपलब्ध करून देणे, नव्या पिढीमध्ये आपल्या गीतांबद्दल आदर निर्माण व्हावा यासाठी ती शक्य असल्यास पुन्हा प्रचारात आणणे, हे होय.

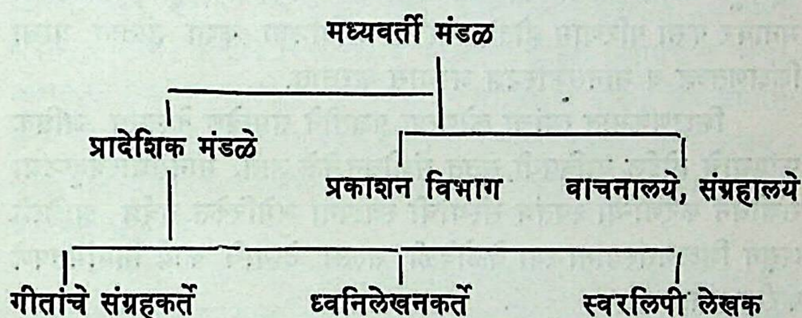
या कार्याचा व्याप प्रचंड आहे. एकटया दुकटयाचे हे काम नव्हे. अनेक व्यक्ती, खाजगी संस्था, शिक्षण संस्था आणि सरकारे यांनी मदतीचा हात देण्याची गरज आहे.

यानंतरची पायरी म्हणजे गीतांच्या एकत्रीकरणासाठी स्थापिलेली प्रादेशिक मंडळे. गावातून गोळा केलेली गीते या प्रादेशिक मंडळांकडे पाठविली जातील. तेथे त्यांची प्राथमिक चाचणी व छाननी होईल.

विभागणी होईल. नंतर ती मध्यवर्ती मंडळाकडे जातील. या मध्यवर्ती मंडळाचे सभासद साहित्य, इतिहास, समाजशास्त्र, संगीत, शिक्षण, भाषा, संस्कृती या विषयांतील तज्ज्ञ असतील. या साहित्याचा ते सर्वांगाने विचार करतील. हे साहित्य टिकविण्यासाठीची साधने कार्यान्वित करण्याची जबाबदारी स्वीकारतील.

येथे निवडक गीतांचे ध्वनिमुद्रण, दृश्य गीतांचे चित्रीकरण होईल. सरकारी माहिती व प्रसिद्धी खाते, शिक्षण संस्था, आकाशवाणी, दूरदर्शन या सारख्या संस्थांना जरूर पडल्यास त्यांच्या उपयोगासाठी हे साहित्य व कार्यक्रम पुरविले जातील. संपादित गीतसाहित्य प्रकाशित होईल. त्यासाठी खास संग्रहालये स्थापन केलेली असतील व त्याच्याकडे ते संग्रहित होईल.

या योजनेचे स्वरूप पुढीलप्रमाणे असेल.



ही योजना एका भाषेतील गीते संग्रहित करण्यापुरती आहे. अखिल भारतातील गीते एकत्र करून त्यांचा तौलनिक अभ्यास करून, गीतांची भाषांतरे करून त्यांचा परिचय इतर भाषिकांना करून देता येईल इतकी तिची व्याप्ती वाढविता येण्यासारखी आहे. यासाठी जनतेच्या व प्रांतिक सरकारांच्या सहकार्याची, आर्थिक मदतीची व उत्तेजनाची अपेक्षा आहे हे सांगावयास नको.

सरकारप्रणीत किंवा खाजगी संस्थांतर्फे चालविलेल्या मंडळांनी लोकगीतांचे संग्रह प्रसिद्ध केले, वाचनालये उघडली म्हणजे खरे कार्य यापुढेच आहे. नवीन पिढीस आपल्या पुरातन गीतांचा परिचय करून

[पा....५]

देण्यासाठी निवडक गीतांचा शालेय अभ्यासक्रमात तसेच लोकसाहित्याचा विश्वविद्यालयीन अभ्यासक्रमात समावेश होणे आवश्यक आहे. विद्यापीठात समाजशास्त्र, संगीत या विभागाबरोबर लोकसाहित्याचा विभाग संलग्न करता येण्यासारखा आहे.

आपल्या प्रदेशातील व इतर प्रांतांतील गीते विद्यार्थ्यांच्या नजरेखालून गेल्यास या गीतांबद्दल शिक्षणोत्तर निर्माण होणारी उपेक्षा आपोआप बंद होईल आणि लोकगीते ही ग्रामीण तसेच शहरी जीवनातील एक आनंददायी कला होऊ शकेल.

या दृष्टीने लोकगीतांचे सांस्कृतिक व शैक्षणिक महत्त्व पटवून देण्यासाठी अमेरिकेने केलेले प्रयत्न नजरेत भरण्यासारखे आहेत. त्याची थोडक्यात माहिती अशी : तेथे प्रचलित लोकगीतांपैकी निवडक गीतांचा समावेश लहान मुलांच्या अभ्यासक्रमात केला जातो. मुलांकडून ही गीते म्हणवून घेऊन किंवा सामुदायिकरीत्या त्यांना ती ऐकवून त्यांच्या मनावर कसा परिणाम होतो, त्यांच्या प्रतिक्रिया कशा होतात यांचा शिक्षणतज्ज्ञ व मानसशास्त्रज्ञ अभ्यास करतात.

शिक्षणक्रमात त्यांचा कोणत्या पद्धतीने समावेश केल्यास अधिक फायद्याचे होईल याविषयी सतत संशोधन केले जाते. मानसशास्त्रदृष्टया संशोधन करणाऱ्या स्वतंत्र संस्थांची स्थापना अमेरिकेत सर्वत्र झालेली असून शिक्षणसंस्थांना त्या वेळोवेळी सल्ला देण्याचे कार्य नियमितपणे करीत असतात.

प्रौढ शिक्षणातही लोकगीतांचा समावेश करावा किंवा कसे याचा विचार करण्यासाठी अमेरिकेत एक समिती स्थापन करण्यात आली होती. या समितीने 'Study Observations and Suggestions of Education Plan' या विषयावर एक अहवाल शिक्षणसंस्थांना सादर केला. या अहवालात शेतकी विषय शिकणाऱ्या विद्यार्थ्यांच्या अभ्यासक्रमात शेतकीबरोबर संगीताची अभिरुची उत्पन्न करणारा एक विभाग असावा अशी सूचना केली होती. डिपार्टमेंट ऑफ म्युझिक आणि कॉलेज ऑफ ॲग्रिकल्चर या दोन्ही संस्थांनी मिळून हे कार्य करावे असे प्रतिपादिले होते. ग्रामीण विभागात शेतीबरोबर ग्रामीण संस्कृतीचे संरक्षण करणे हे हत्त्वाचे कार्य आहे. सामुदायिक जीवनात सामूहिक संगीताचे स्थान

वरचे आहे. या दोन्हींचा समन्वय साधण्यासाठी ही सूचना करण्यात आली होती. यांतील संगीत विभागाचे कार्य दोन प्रकारचे होते. शेतकऱ्यांमध्ये संगीताची आवड निर्माण करून त्यांच्या फुरसतीच्या वेळी सुंदर, मनोरंजक, संगीतप्रधान कार्यक्रम करून उच्च दर्जाची करमणुकीची साधने प्राप्त करून देणे. दुसरे, लोकगीते एकत्र करून तद्विषयक साहित्य, वस्तुसंग्रहालय-वाचनालय (म्युझिअम–लायब्ररी) अशा संमिश्र स्वरूपाच्या संस्थांसाठी पाठविणे. यामुळे तरुण, सुशिक्षित पिढीस जुन्या लोकगीतांचे संग्रह, पठण व गायन करण्याची संधी या समितीने मिळवून दिली.

त्या देशात लोकगीतांचे संकलन, संशोधन आणि प्रकाशन करणाऱ्या अनेक संस्था जनतेच्या आश्रयावर आपले कार्य करीत आहेत. या संस्थांच्या जवळ ध्वनिमुद्रणाच्या सोयींनी किंवा चित्रीकरणाच्या यंत्रसामुग्रीने सुसज्ज अशी वाहने (व्हॅन्स) असतात. संस्थेतील कार्यकर्ते ठिकठिकाणी प्रवास करून ही गीते ध्वनिमुद्रित करतात. स्वरलिपी तयार करतात. गीतांचे निरीक्षण व परीक्षण होऊन त्यावरील संशोधनात्मक लेख या संस्थांनी चालविलेल्या मासिकात प्रसिद्ध केले जातात. संस्थांनी प्रकाशित केलेल्या मासिकांची व ग्रंथांची स्वतंत्र वाचनालये–संग्रहालये अस्तित्वात असून ती आपले कार्य नियमितपणे उत्तम रीतीने बजावत असतात.

गीतांचा शास्त्रीय दृष्टीने अभ्यास करणाऱ्या हौशी आणि अभ्यासू विद्यार्थ्यांना भरपूर वाव देण्यात येतो. प्रसिद्ध केलेल्या साहित्यात गीतांचा संग्रह करणाऱ्याच्या, त्याचप्रमाणे ज्याच्याकडून गीत मिळाले त्याच्या नावाचा निर्देश केलेला असतो.

लहानमोठ्या मासिकांतून मूळ गीत पाठभेदांसह स्वरलिपीत वेळोवेळी प्रसिद्ध केले जाते.

एखाद्या गीतावर शब्दरचना किंवा स्वररचना यादृष्टीने नवीन संस्कार (embellishment) करावयाचे असल्यास किंवा काही फेरफार केल्यास मूळ गीत व त्याची संस्कारित आवृत्ती समोरासमोर छापली जाते आणि हा फरक स्पष्ट करण्यात येतो. निरनिराळ्या संस्थांतर्फे प्रकाशित होणाऱ्या गीतांची पुनर्रचना आणि प्रसिद्धी करण्यासाठी लेखकांना संपूर्ण स्वातंत्र्य असते.

उपसंहार

या सर्व विवेचनाचा निष्कर्ष असा की, लोकगीते हे द्रुत गतीने लोप पावत चाललेले साहित्य आहे. स्वातंत्र्योत्तर कालात लोकांच्या अभिरुचीला नवे वळण लावण्याच्या जाणिवेबरोबर नष्ट होणाऱ्या जुन्या कलांचे जतन व संग्रह करण्याची जबाबदारी वाढलेली आहे. सध्याच्या परिस्थितीत योग्य वाटेल त्या मार्गांनी या साहित्याच्या मूलधनाची जोपासना करण्याची तत्परता लोकांनी दाखवायला पाहिजे. एका मौल्यवान साहित्य–संस्कृतीची स्मृती निदान जपून ठेवण्याचे श्रेय त्यांना मिळेल व पुढील पिढीस आपल्या या पारंपरिक साहित्यास मुकावे लागणार नाही.

आजच्या संगीताने नवीन वळण घेतले आहे. जुन्या पायवाटा पुसत चालल्या आहेत. निदान या पाऊलखुणा पुढच्या पिढ्यांना माहीत असाव्यात या हेतूने " महाविदर्भातील लोकगीतांचे संगीत " हा संग्रह प्रसिद्ध करीत आहे.

या संग्रहात नागपूर आणि विदर्भ या विभागातील विशेष प्रातिनिधिक स्वरूपाच्या गेय अशा लोकगीतांचा समावेश केलेला आहे. या गीतांचे संगीत, शाहिरी संगीताप्रमाणे उन्नत स्वरूपाचे नाही. मी गोळा केलेल्या गीतांत निरर्थक, भरड अशा प्रकारच्या गीतांचा भरपूर भरणा आहे. त्यातील स्वरलिपिबद्ध करता येतील आणि संग्रह करून ठेवण्यास योग्य अशी गेय गीते निवडून त्यांतील संगीताचे निरीक्षण केले आहे. साधारणतः १८५ गीते लिपिबद्ध केलेली आहेत. यासाठी पंडित वि. ना. भातखंडे यांची नोटेशन पद्धती अवलंबिली आहे.

यातील बरीचशी गीते कालबाह्य झालेली असून जनतेच्या विस्मरणात केव्हाच गेलेली आहेत. हा सांस्कृतिक ठेवा जतन करून ठेवण्याच्या कार्यास थोडी जरी चालना मिळाली, तरी हा संग्रह सार्थकी लागला असे होईल.

या संग्रहाच्या कामासाठी मला असंख्य ग्रामीण आणि शहरी

लोकांचे सहकार्य लाभले. प्रथम शक्यतो वयोवृद्ध गायकांकडून मी लोकगीते मिळविण्याचा प्रयत्न केला. कारण त्यांच्या जवळची गाणी हीच त्यावेळची सर्वांत जुनी गाणी होती. पंच्याहत्तर ते नव्वद वर्षांच्या आजोबा-आजीबाईंनी त्यावेळी मोठ्या आवडीने गाणी मला दिली. गाणी सांगतानाचे वडीलधाऱ्यांच्या डोळ्यांतले माझे होत असलेले औत्सुक्यपूर्ण कौतुक मी पाहिले, अनुभवले. ते मला आजही जसेच्या तसे स्मरते. त्या आठवणींनी माझे मन मोहरून जाते. आज या दात्यांपैकी कोणीही हयात नाहीत.

त्यांच्या स्मृतीला सादर प्रणाम !

कित्येक हितचिंतकांच्या मदतीमुळे माझा दूरदूरच्या खेड्यांपाड्यांतील प्रवास सुकर झाला. त्यांनी प्रोत्साहन दिले. मार्गदर्शन केले. माहिती पुरविली. ओळखी करून दिल्या. असंख्य गायकांनी गाणी दिली. अत्यंत सुखाने आणि खुषीने.

मोठ्यांची गोष्ट सोडा. लहान मुलींनी पण खेळत बागडत सहाय्य केले. ते करताना मुलींच्या उत्साहाला उधाण यायचे. गाणी सांगताना मला आनंद देत. आपणही लुटीत. मजा आली.

या सर्वांची मी अत्यंत ऋणी आहे.

विमल चोरघडे

महाविदर्भातील लोकगीतांचे संगीत

१. महादेवाची गाणी

नागपूर विभागात प्रचारात असलेल्या सर्व गीतप्रकारांमध्ये महादेवाची गाणी ही अत्यंत वैशिष्टयपूर्ण अशी गीते आहेत.

भाषावार प्रांतरचना अस्तित्वात येण्यापूर्वी वऱ्हाड आणि मध्य-प्रदेश (सी. पी. अॅण्ड बेरार) या विभागात असलेले परंतु नंतर मध्य-प्रदेशात समाविष्ट झालेले 'पचमढी' हे एक थंड हवेचे ठिकाण आहे. पचमढीपासून सुमारे दहा मैलांवर 'महादेवाचे डोंगर' आहेत. माघ महिन्यात शिवरात्रीच्या नवरात्रात या ठिकाणी मोठी यात्रा भरते. या यात्रेला जाताना भक्त ही गाणी म्हणतात. यात्रेला न गेलेले भाविक सायंकाळी ओसरीत बसून ही गाणी गातात. स्त्रिया व पुरुष दोन्ही एकत्र किंवा वेगवेगळे असे यांचे गायन करतात. वऱ्हाडच्या बाजूने यवतमाळपर्यंत या गाण्यांची ये-जा असून प्रचारातील इतर बऱ्याच लोकगीतांवर कविता व संगीत या दोन्ही दृष्टींनी महादेवाच्या गाण्यांचा प्रभाव पडलेला दिसतो.

महादेवाचे डोंगर दुरून महादेवाच्या पिंडीच्या आकाराचे दिसतात म्हणून त्यांना हे नाव पडलेले आहे. त्यांना 'चवऱ्याचे गड' असे पण म्हणतात. हे डोंगर चढावयास अत्यंत कठीण आहेत. प्रवासाची साधने प्रचारात येण्यापूर्वी महादेवाच्या डोंगराच्या पायथ्यापर्यंतचा प्रवास अत्यंत खडतर होता. आजही गडावरील पाऊलवाट ही तितकीच अवघड आहे.

या डोंगरांचे वर्णन पुढील गीतात केलेले आहे–

गडावर गड। असे गड बारा
तेथे तरवारीच्या धारा ॥

चवऱ्याच्या गडाले। तरवारीची अणी
तेथे नाही चाले। कोणाची वाणी ॥
चवऱ्याच्या गडावर। मनुष्य दिसतो पांखरावाणी
चवऱ्याचा गड पाहता। बाईच्या नेत्रा आले पाणी ॥
गडावरी गड। गड चवऱ्याचा भारी
उतरल्या पायरीले। आली डोळ्याले अंधारी ॥

पर्वतांच्या एकापेक्षा एक उंच अशा रांगा आहेत. तलवारीच्या पात्याप्रमाणे त्या उंच व धारदार होत गेलेल्या आहेत. चवऱ्याचा गड चढणे हे एक दिव्यच आहे. पायथ्यापासून गडाच्या शिखरावर नजर टाकल्यास वर पोहोचलेला माणूस पाखरासारखा लहानसा दिसतो. गड उतरताना वरून खाली पाहिल्यास डोळयाला अंधारी यावी इतका हा गड सुळक्यासारखा एकदम उंच होत गेलेला आहे. अशा डोंगरावरची ही यात्रा कठीण तर खरीच, पण भक्ताचा यात्रेला जावयाचा निश्चयही तितकाच ठाम आहे. यात्रेला निघालेल्या पुत्रास त्याचे माता-पिता या जीवघेण्या विचारापासून परावृत्त करण्याचा प्रयत्न करीत आहेत. पण तो मानायला तो तयार नाही.

महादेवा जातो   रडते माझी माय
नको रडू माय   पोहा खुशालीनं हाये ॥
तुझ्या गावी येतो   आजू बाजू खाया
सोडली गोताची माया लागतो चवऱ्याच्या पाया ॥
सोडले सोडले   महेल माड्या
पापी नाही सोडे   तन्नाच्या झोपड्या ॥

(पोहा – यात्रेकरूंचा समुदाय.   खाया – दऱ्या, खोल जागा. तन्नाच्या – तणाच्या, गवताच्या)

अशा या निश्चयी भक्तांची एकच गर्दी शिवरात्रीच्या दिवशी महादेवाच्या डोंगरावर जमते, जणुं काय मुंग्यांचे सैन्यच चालले आहे.

तुझ्या वाटेने   मुंग्यांचे सैन्य चाले
महादेव पहाडातून बोले   " माझे भक्त कधी आले ? "

याप्रमाणे महादेवाच्या गाण्यात भक्तांचे, यात्रेचे तसेच यात्रेकरूंचे, डोंगरांचे निसर्गवर्णन असते. यात्रेसाठी करायची तयारी, बरोबर

पूजेसाठी घ्यावयाचे साहित्य, यात्रेचे काठिण्य, यात्रेला जाताना वाटेत करायचे मद्यप्राशन, गोंदवून घेणे, गिरिजादेवीचे सौंदर्यवर्णन, तिचे अलंकारवर्णन, शंकराचे स्वयंवर, महादेवाच्या पौराणिक कथा, निपुत्रिक स्त्रीबद्दल वाटणारी सहानुभूती, पुत्रप्राप्तीसाठी करावयाचे नवस, यात्रेवरून आल्यानंतर करावयाचे पारणे इत्यादि विषय असतात. या गीतांची रचना त्यागाच्या पार्श्वभूमीवर केलेली असते.

महादेवाची गाणी ही वास्तविक ओवी वृत्तातच आहेत. गायनप्रकार मात्र फारच वेगळा आहे. या गीताचे साधारणतः चार चरण असतात. तथापि तीन चरणांपासून दहा चरणांपर्यंतही तिची व्याप्ती असलेली आढळून येते. महादेवाची गाणी म्हणण्याची विशेष पद्धती आहे. ही गीते खड्या आवाजात जोमाने व जोरदारपणे म्हटली जातात. भक्तगण "मिळल्या मिळल्या" घोळक्या-घोळक्याने पर्वतराजी चढतात. डोंगरावरची अरुंद पायवाट. एकेकाने रांगेने चढावयास हवे. त्यातही मागेपुढे अंतर पडते, तेव्हा एकमेकांची चाहूल लागली पाहिजे. इकडे तिकडे पहावयाची सोय नाही. पाय घसरला तर जिवावरती बेतायचे. मागच्या व पुढच्या प्रत्येक यात्रेकरूचे-अस्तित्व आणि अंतर त्यांच्या आवाजावरून ओळखायचे. मोकळा अवकाश, भिन्नाट वारा, त्याला कापून आपला आवाज रांगेने चालणाऱ्या सहप्रवाशास विनासायास ऐकू आला पाहिजे. म्हणून ही गीते ललकारीवजा खड्या स्वरात आणि स्वर लांबवून म्हटली जाणे नैसर्गिक आहे. या गीतांना ताल किंवा लय नाही. पर्वतावर चढताना अनियंत्रित हालचाल होत असल्यामुळे या गीतात लयीस स्थान नसणे सहाजिकच आहे.

महादेवाच्या गाण्यांची स्वरलिपी पुढे दिली आहे :–

१. गडावरी गड   गड चवऱ्याचा भारी
उतरत्या पायरिले   आली डोळघाले अंधारी ॥

ध़ ध़ ध़ सा – – – ध़ सा सा रे ग – – – रेसा ध़ – – –
ग डा व री ऽ ऽ ऽ ग ड रे ऽ ऽ ऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

ध़ सा रे गरे सा रे ------
दे वा रे ऽऽ मा झ्या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

ग ग ग ग ग ग ----
ग ड च व ऱ्या चा ऽ ऽ ऽ ऽ

रे सा ध़ ध़ -- ---
भा री ऽ गा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

ध़ ध़ ध़, सा सा रे– सा सा सा सा
अन् उ, त र त्याऽ पा य री ले

सा सा रे ग – ग ग – ग –
आ ली ऽ ऽ ऽ डो ळ्या ऽ ले ऽ

रेसा सा सा --- सा ----
अं ऽ धा री ऽ ऽ ऽ गा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ॥

सर्वांनी मिळून म्हणावयाचे, 'हर बोला हर हर महादेव.' या ललकारीची स्वर रचना अशी आहे–

प प प म ग रे ऽऽऽऽ

२. खांद्यावरी खाऱ्या रे घेतला मी घाई घुई
घरी तान्हा बाई अन् त्याची आज्ञा मला नाही ॥

ध़ सा रे ग रे सा रे ग --- रे सा ध़ --
खां द्या व री खा ऱ्या रे ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

ध़ सा रे गरे सा सा रे – – – – – –
अ व ह्या ऽऽ ब हि णा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

ग ग ग ग – ग ग – रे सा ध़ ध़ – – –
घे त ला मी ऽ घा ई ऽ घु ई ऽ गा ऽ ऽ ऽ

ध़ ध़ ध़ सा सा रेसा – सा सा रे ग
घ री ता न्हा वा ईऽ न् त्या ची ऽ ऽ

ग ग – रे सा– सा सा – – – –
आ ज्ञा ऽ म लाऽ ना ही ऽ ऽ ऽ ऽ ॥

आरोळी :

पंचमुखी गौरा पारवती हर बोला
हर हर महादेव ।

३. मार देवा तार घे माह्या प्राण
आणखीन येईन तुहं दरसन घेईन ॥

ध़ सा रे ग प प प ग – – –
मा र दे वा ऽ ता रऽ ऽ ऽ ऽ

रे, सा ध़ – – – ध़ ध़ सा रे गरे
ऽ, ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ गा सं भा रे ऽऽ

सा रे – – – ग ग ग – – –
मा झ्या ऽ ऽ ऽ घे मा ह्या ऽ ऽ ऽ

ग रे सा ध़ – – – – – – ध़ – – –
प राऽ न ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ गा ऽ ऽ ऽ

धृ धृ सा रे सा सा सा सा सा – रे ग
आ ण खी न ये इ न तु हं ऽ ऽ ऽ

ग ग ग – ग – रे सा सा सा – – –
द र श ऽ न ऽ घे ऽ इ न ऽ ऽ ऽ॥

एक नमन गौरा पारबती हर बोला हर हर महादेव ।

४. गिरिजाबाई सुंदर वो बारा का वर्षाची उमर
नेसली पिवळा पितांबर अंगामध्ये चोळी बुट्टेदार
पायामध्ये बिचण्याचा झंकार ....

धृ धृ सा रे ग रे सा सा रे ग – – रेसा धृ
गि रि जा बा ई सुं द र वो ऽ ऽ . ऽ ऽऽ ऽ

ग ग ग ग ग ग ग ग – रे सा धृ – – –
बा रा का व र सा ची उं ऽ व र ऽ ऽ ऽ ऽ

ग ग ग – ग ग ग – ग ग रे सा धृ – – –
ने स ली ऽ पिं व ळा ऽ पि तां ब र ऽ ऽ ऽ ऽ

ग ग ग ग ग ग ग ग रे सा धृ – – –
अं गा म ध्ये चो ळी बु ट्टे दा रे गा ऽ ऽ ऽ

ग ग ग ग गग ग – ग –
पा या म ध्ये बिच व्या ऽ चा ऽ

गग रे सा – धृ – – –
झंऽ का र ऽ गा ऽ ऽ ऽ

या चालीवर पुढील ओळी म्हणावयाच्या–

गळ्यामध्ये नवरत्नाचा हार
नाकामध्ये नथनी सर्जेदार
डोळ्यामध्ये काजळ भारोभार
शिरी का मोत्याची चंवळ
त्याच्यावर सोन्याची घागर

ध़ सा रे सा सा सा सासा सा रेग – – –
बा रा व र्षा म ध्ये बाई ची ऽऽ ऽ ऽ ऽ

ग ग ग ग रेसा सा सा – – – –
सु र त दा णेऽ दा र ऽ ऽ ऽ ऽ ।

असा शेवट करावयाचा.
गिरिजेचे वर्णन असलेली आणखी एक रचना प्रचारात आहे:

५. गिरिजाई सुंदर वो
नेसली पिवळाच पितांवर
अंगामधी चोळी बुट्टेदार
गळ्यामधी नवरत्नाचा हार
कपाळी लाल कुंकवाची कोर
डोईवर मोत्याची चुंवळ
चुंबळीवर सोन्याची घागर
रेशमाचा दोर
पाणी भरे गिरिजा नार ।।

ध़ सा रे ग रे ग रे ग रे सा
गि रि जा ऽ ई ऽ सुं ऽ द र

नि़ सा सा ध़ सा रे ग रे ग रे – रेसा ध़
ने स ली पि व ळा च पि ऽ तां ऽ बऽ र

नि़ सा सा सा ध़ सा रे ग रे ग रे सा रे सा
अं गा म ध्ये चो ऽ ळी ऽ बु ऽ ट्टे ऽ दा र

नि़ सा सा सा ध़ सा रे ग रे ग रे सा सा सा
ग ळ्या म धी न व र ऽ त्ना ऽ चा ऽ हा र ।।

नि़ सा सा रे ग रे ग रे सा रेग रेग
क पा ळी ला ल कुं क वा ची कोऽ रऽ

नि़ सा सा सा रे ग रे ग रे सा रेग रेग
डो ई व र मो त्या ची ऽ चुं ऽ बऽ ळऽ

नि़नि़ सासा सा सा रे ग रे ग रे ग रे सा रे रे नि़ सा
चुं ऽ बळी व र सो ऽ न्या ऽ ची ऽ घा ऽ ग र गा ऽ

ध़ सा रे ग रे ग रे सा सा
रे श मा चा दो ऽ र पा णी .

सा
ध़ सा रे रे सा – सा सा
भ रे गि रि जा ऽ ना र ।।

या गीतात मंद्र धैवताऐवजी निषाधाचा प्रयोग अधिक केलेला आहे. या निषाधावरील आंदोलन महत्त्वाचे आहे. हिमालय प्रदेशासारख्या पर्वतराजीवर राहणाऱ्या लोकांच्या गायनात येणाऱ्या गीतात बरेच ठिकाणी या स्वरावलीचा वापर आहे असे आढळात आले आहे.

दळण कांडणाच्या वेळी स्त्रिया महादेवाच्या ओव्या म्हणतात. त्यांची स्वररचना पुढीलप्रमाणे असते.

६. महादेवी जातो गोट्याचे बांधन
गिरिजा जातीची गोंडीण आली पर्वत फोडून ॥

ग म प म ग रे – –
म हा दे वी जा तो ऽ ऽ

ग म ग – रेसा रे ग – –
गो ट्या चं ऽ बां ऽ ध न ऽ ऽ

ग म प – प म ग – रेसा रे ग – – –
गि रि जा ऽ जा ती ची ऽ गों ऽ डी न ऽ ऽ ऽ

ग म ग रें – सा – सा सा सा – –
आ ली प र्वं ऽ त ऽ फो डू न ऽ ऽ ॥

पुरुषांनी म्हणावयाच्या ओव्यात चालीचा असाच साधेपणा आढळून येतो.

७. उजळा उजळा हो कापूर
माझ्या संभाला पुकार ॥

ध़ सा रे – ग रे सा रे – – –
उ ज ळा ऽ उ ज ळा हो ऽ ऽ ऽ

ध़ सा रे – ग रे सा रे – – –
का पू र ऽ उ ज ळा ऽ ऽ ऽ ऽ

ध़ सा रेग रेग रेसा रेसा सा सा – – –
मा झ्या सं ऽ भा ऽ ले ऽ पु ऽ का रा ऽ ऽ ऽ ॥

ही चाल स्वरांना हेलकावे देत आणि स्वर लांबवून अशी म्हणतात. कापूर आणि पुकार ही यमक रचना खरी, पण गायनाच्या सोयी-

साठी 'पुकारा' असे होते. म्हणून पहिल्या ओळीत 'कापूरा' असे होऊन शेवटचा अकर आणि आकार या मधील उच्चार होतो.

७. महादेवा तार घे माहा प्राण (परान)
घे माहा परान मी तर चवऱ्या करीन

'घे माहा परान' ही ओळ दुसऱ्यांदा पूरक म्हणून योजिली आहे.

ध़ सा रे ग प प – ग रे– सा ध़ –
म हा दे वा ऽ ता ऽ र ऽऽ ऽ गा ऽ

ध़ सा रे, गरे रे रे – – ग ग ग रे सा सा ध़ ध़ – –
अ गा ऽ, ऽऽ दे वा ऽ ऽ घे मा हा प रा ऽ न गा ऽ ऽ

ध़ सा सा रे सा सा सा रे ग
घे मा हा प रा न मी त र

ग ग रे सा सा सा सा – – –
च व ऱ्या ऽ क री न ऽ ऽ ऽ।

महादेवाच्या या गाण्यात गांधार, ऋषभ आणि मंद्र सप्तकातील धैवत या स्वरांना विशेष महत्त्व आहे. हे स्वर म्हणजे या स्वररचनेतील सौंदर्यस्थळे होत. या स्वररचनेवरून भूपाली रागाची छाया दिसते. पुढील गीतात मंद्र धैवत व गांधार या स्वरांवरच अधिकांश शब्दरचना अधिष्ठित आहे. अखेरीला नावापुरतीच षड्जावर गीतसमाप्ती केलेली आहे.

८. महादेवा जाता जाणे नव्हते मनी
स्वपनी येऊनी टाकिली मोहिनी ॥

धृ धृ धृ सा धृ धृ सा रे ग – रेसा धृ – –
म हा दे वा ऽ जा ता गा ऽ ऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽ

धृ सा रे गरे रे – रे – – –
अ गा ऽ ऽऽ दे ऽ वा ऽ ऽऽ

ग – ग – ग ग ग – रे सा धृ – – धृ – – – –
जा ऽ णं ऽ न व्ह तं ऽ म नी ऽ ऽ ऽ गा ऽ ऽ ऽ ऽ

धृ सा रे सा सा सा रे ग
स प नी ये ऊ नी ऽ ऽ

ग ग ग – सा सा सा सा – – –
टा कि ली ऽ मो हि नी गा ऽ ऽ ऽ

महादेवाच्या गाण्यातील पुढील स्वररचना पाहण्यासारखी आहे. केवळ चार स्वरांवर घुमणारी ही एक अत्यंत मृदु स्वरावली आहे. पांचा, गेले, चौरी, जोडी या शब्दांवरील स्वरांची आंदोलने श्रोत्यांच्या हृदयांसहि हेलकावे देतात.

९. पांचा कणसासाठी गा महादेव गेले चौरी
कुणबी माळचावरी पारबता हात जोडी ॥

(चौरी – चवऱ्यागड)

धृ सा रे रे रेग रे रेसा रे – –
पां चा क ण साऽ सा ठीऽ गा ऽ ऽ

ध़ सा रे सा रे सा सा रेसा ध़ ध़ — —
म हा दे व गे ले चौ री ऽ ऽ गा ऽ ऽ

ध़ ध़ सा रे रे रे रेग,
कु ण बी मा ळ्या व रीऽ,

सा सा सा सा रे सारे सा सा
पा र व ता हा तऽ जो डी।

महादेवाची आरती प्रचारात आहे. या चालीवर मातामायची आरती किंवा दसऱ्यातील 'खडक बिरजुला' ही गीते म्हणतात. ही आरती लयबद्ध आहे. लयीत म्हणण्यासाठी शब्दांची अथवा अक्षरांची ओढाताण करण्याची सवलत आहे किंवा ते जलद म्हणण्याची परवानगी आहे.

साऽ रे साऽ साऽ साऽ सा ऽ ऽ ऽ
रे रेग गऽ ऽऽ, रेऽ गऽ गऽ मग रेऽ,

सानि़, साऽ रेरे साऽ सासा साऽ ऽऽ।

ही स्वररचना नेहमी कायम ठेवली जाते. मग त्यावर अक्षरांची स्थापना करावयाची.

१०. जय तू जयदेवा
सदाशिवा
आरती महादेवा

करूनी देहाची
आरती
केल्या इंद्रियाच्या ज्योती
आणिक जाळला
कापूर
अभिमाने अहंकार
करा माझा उद्धार ॥

पहिली आरती
शंकराची
गिरिजा मातेची
नंदी त्रिशूळ
डमरूची
गिरिजेच्या बाळाची ॥

दुसरी आरती
विष्णूची
रुक्मिणी मातेची
तेहतीस कोटी देवाची
माता सरस्वतीची ॥

तिसरी आरती
मच्छिंद्रनाथाची
आणिक गोरखनाथाची
कपिनाथाची
जालंदराची
सर्व नवनाथाची ॥

चवथी आरती
नागाची
आणि भुन्या भगताची
महकाऱ्या भैरव
नारदाची
शिव चवऱ्या बाबाची ॥

पाचवी आरती
भक्तजना
हर हर बोला
दास मी लोळतो
शिवचरणा
धांव धांव नारायणा ।।

या गीताची स्वरलिपी पुढीलप्रमाणे आहे :

सा सा रे रे सा सा सा – सा – – –
ज य तू ऽ ज य दे ऽ वा ऽ ऽ ऽ

रे रे रे ग ग – ग ग
स दा ऽ शि वा ऽ ऽ ऽ

रे रे ग ग ग ग म ग रे सा नि॒
आ ऽ र ति म ऽ हा ऽ दे वा ऽ इत्यादी

महादेवाची गाणी सर्वसामान्यतः ओवीवृत्तात असल्याचा उल्लेख आला आहेच. कडी म्हणून ह्या गीताची जी रचना आहे तीत गीताच्या ओळींच्या संख्येला मर्यादा नाही. कधी कधी ह्या ओळींची व्याप्ती १६–१७ पर्यंत जाते आणि सर्व ओळी एकाच स्वररचनेवर म्हटल्या जातात. शेवटच्या ओळीचा न्यास षडजावर होतो.

११. पहिले माझे नमन
गण तू गौरीच्या कुमरा
तुला म्हणतो लंबोदरा
शंकर व्हय तुझा पिता
पार्वता व्हय तुझी माता
अंगी विभूतीचा गोळा
त्रिशूळ डमरू हातामंधी
याला म्हणतात शिवभोळा ।।

या गीताच्या सर्व ओळी ध़ सा रे ग रे सा रे ऽ ऽ या स्वरावर म्हणतात. शेवटची ओळ ध़ सा रे सा सा सा सा सा ऽऽऽ अशी होते.

ध़ ध़ सा रे ग रे सा रे
प हि ले मा झे न म न

ध़ सा रेरे ग रेरे सासा रे– ––
तु ला म्हण तो लंऽ बोद राऽ ऽऽ

शेवटची ओळ अशी म्हणतात

ध़ सा रेरे सा–सा सा सा सासा सासा सासा
या ला म्हण ताऽत शि व भोऽ ळाऽ ऽऽ

महादेवाची गीते गात असताना गाण्याची पहिली ओळ व दुसरी ओळ जोडताना देवा रे माझ्या, महादेवा, माझ्या देवा, अरे देवा, माझ्या संभा, अव या बहिणा, भोळा रे नाथा, अगा देवा अशी पालुपदे किंवा पूरके गायनात येतात. ध़ सा, रे, गरे, सारेऽऽ किंवा ध़ सा रे ग प पग ऽऽऽ या स्वरांवर ते म्हणतात. यातील ऋषभ किंवा गांधार लांबवितात. हे स्वर स्थिर आणि थोडे चढे असे लागतात. केव्हा केव्हा श्वास संपेपर्यंत ते म्हणतात. स्त्रियांच्या ओवी गायनाप्रमाणे महादेवाच्या गाण्यात पूरकांचा आधार घेऊन कडव्यातील काही ओळी पुन्हा दुसऱ्यांदा म्हणण्याचा प्रघात आहे. हे महादेवाच्या गाण्यातील वैशिष्टच नजरेत भरण्यासारखे आहे. या गाण्यातील दुसरी ओळ एकदा म्हणून झाल्यानंतर तीच पुनः दुसऱ्या चालीवर म्हणतात, नंतर तिसरी ओळ म्हणतात. गाताना मधल्या ओळीची द्विरुक्ती होते, पण ती वेगळ्या स्वररचनेवर आधारित असते. ओवीत तीन चरण असल्यास हा प्रकार विशेषतः होतो. हा द्विरुक्त चरण गायनाच्या दृष्टीने पूरक म्हणून समजावयास हरकत नाही.

महादेवाच्या गाण्यात चौक, पोवाडे या धर्तीवर रचना केलेली

आढळते. या रचनेत ओवीमध्ये आलेले विषयच समाविष्ट आहेत. शिवाय पोवाड्यांच्या गीतात शंकरपार्वती संवाद, भस्मासुर, श्रीयाळ, मयूरध्वज राजा अशी आणि इतर कथानके असतात. पोवाड्यांच्या गायनासाठी लागणारी ढोलकी, तुणतुणे, झांज ही वाद्ये साथीसाठी घेतात. महादेवाच्या स्तुतीवर आधारित असलेल्या पोवाड्यांचे गायन बहुधा शाहिरी संगीत गाणारेच शाहिरी पद्धतीने करतात. रचनेच्या दृष्टीने काही चौक वजा रचना ओवीत शिरलेली आहे. ती ओवी सारखी म्हणताना एकाच चालीवर सर्व ओळी लागोपाठ म्हणून टाकण्याची प्रथा आहे.

महादेवाची गाणी ही समूहाने म्हणावयाची असली तरी खऱ्या अर्थाने समूहगीते नव्हेत.

एकाने कवन म्हणायचे व शेवटी इतरांनी "हर बोला हर हर महादेव", "पंचनमन गौरा पारबती हरबोला हर हर महादेव" असा जयजयकार करावयाचा. सातपुड्याच्या दऱ्याखोऱ्यात हा धीरगंभीर ललकार विरायला लागला म्हणजे दुसऱ्याने जोमाने दुसरे कवन म्हणायला सुरवात करायची अशी पद्धति आहे.

ही गाणी म्हणायला अवघड आहेत. या गाण्यात टीप आहे, लोच आहे, खटके आहेत, मींड आहे आणि दमदारपणा आहे.

दरवर्षी महाशिवरात्रीला महादेवाच्या यात्रेनिमित्त एकत्रित होणाऱ्या यात्रेकरूंच्या गाण्यातील धीरगंभीर स्वरांनी सातपुड्याचे वातावरण दुमदुमून निघते. जुन्या गाण्यांची उजळणी होते. काही गाणी विस्मृतीच्या खाईत दडली जातात. शब्दांची आलट–पालट होऊन काही पुन्हा रचली जातात.

निसर्गरम्य वातावरणापासून स्फूर्ती मिळून काही नव्याने निर्माण होतात. याप्रमाणे महादेवाच्या गीतांत कमी अधिक भर पडत जाते. या सर्व कवनांची स्वररचना मात्र वर्षानुवर्षे तशीच अबाधित चालू आहे. महादेवाच्या गीतांच्या चालीचा प्रभाव इतर गीतांवरही थोड्या फार प्रमाणात पडलेला दिसतो. कुटुंबात एखाद्या व्यक्तीचा मृत्यू झाला तर त्याच्या गुणांचे वर्णन स्त्रिया मोठ्याने रडून करतात व आपला शोक प्रकट करतात. 'कसा होता गा गुणाचा माझा लेक' असे म्हण-

ताना महादेवाच्या गीताच्या पहिल्या ओळीच्या चालीवर ते वाक्य म्हणतात. अर्थात हे वर्णन पूर्ण गीतात बद्ध केलेले नसते. तेवढेच वाक्य ह्या चालीवर म्हणजे, 'ध़ सा़ रे ग रे सा रे ग ऽऽ' या स्वरांवर प्रस्थापित होते आणि गांधारावरच लोप पावते.

शिवरात्रीच्या निमित्ताने बहुजन समाजात गायिली जाणारी ही महादेवाची गाणी सामाजिक, सांस्कृतिक दृष्ट्या महत्त्वाची आहेत. ही भक्तिरसपूर्ण गाणी संगीताच्या दृष्टीनेहि एक मोठें आकर्षण असून नागपूर विभागाचे वैशिष्ट्य आणि वैभव आहे.

■ ■ ■

२. मातामाय

महादेवाच्या गाण्याप्रमाणे मातामायची गाणी हा नागपूर विभागातील एक खास वैशिष्टचपूर्ण आणि लोकप्रिय गीत प्रकार आहे. तसे पाहिले तर मातामाय, मरामाय किंवा तत्सम विषयांवरील गाणी म्हणण्याचा प्रकार भारतात सर्वत्र आढळून येतो. नागपूर विभागातील मातामायच्या गाण्यांचे गीत आणि गायन या दृष्टीने स्वतंत्र रूप पहावयास मिळते.

'मातामाय' ही व्याधिनिवारण करणारी देवता आहे. माता म्हणजे देवी. देवीचा आजार हा भयानक स्वरूपाचा साथीचा रोग आहे. औषधोपचारांनी तो आटोक्यात येण्याची खात्री नाही. रोगी बरा झाला तरी तो सर्वतोपरीने बरा होईल किंवा काहीतरी व्यंग मागे शिल्लक ठेवून जाईल याची चिंता राहातेच. कुटुंबातील माणसाला देवी आल्यास किंवा गंभीर स्वरूपाचा इतर आजार झाल्यास घरातील स्त्रिया मातामाय या देवतेला शरण जाऊन 'पाणी' घालतात. घागरीमध्ये पाणी भरून त्यात कडुलिंबाचा पाला घालून देवीच्या देवळापर्यंत रस्त्याने चालत जातात. देवीने प्रसन्न होऊन कुटुंबातील व्यक्तीस व्याधिमुक्त करावे म्हणून तिचे पूजन करतात. पूजेच्या साहित्यात हळदीकुंकू, लाकडाचा छोटासा पाळणा (बहुधा लहान मुलांना देवी येतात) पांढऱ्या कागदाचा छोटा डोलारा (रथ) अशा वस्तू असतात. पूजा करताना घागरीतील पाणी देवीवर वाहतात. पूजेला जाताना रस्त्याने ही गाणी म्हणतात किंवा घरातही त्यांचे गायन होते.

'मातामाय' ह्या देवीचे स्वतंत्र मंदिर असते.

या गीतांची निर्मिती ही अशी अत्यंत हतबल, त्रस्त आणि दीनवाण्या मन:स्थितीतून होते. ही गीते रूपकात्मक असतात. देवीच्या

फोडांना ' फुले ' म्हणतात.

" मातेच्या अंगणात । फुलांची मोठी वाडी "

असा उल्लेख येतो. सामान्य जनतेकडून विकल मनःस्थितीतून निर्माण झालेली मातामायची गीते काव्यदृष्टचा प्राथमिक स्वरूपाची आहेत. कित्येक वेळी ट ला ट जुळवून रचना झालेली आहे. मातामाय ही सर्व जगाची मैत्रीण आहे. (आजारपण कुठे ना कुठे तरी असतेच.) तिला फुलांची फार आवड आहे. देवी आल्यास कितीही धीराचा मनुष्य असला तरी तो मनाने खचणार, हतवल होणारच. या व्याधीतून मुक्त होण्यासाठी नवस ' कबुलणे ' (कबूल करणे) ही सर्वसामान्य गोष्ट आहे. मध्यरात्री देवीचा आजार बळावतो. मातामाय मध्यरात्री येते. 'माताच्या' आजारातून सहीसलामत, अव्यंग राहून पार पडणे ही देवीचीच कृपा होय. तेव्हा मातामायेला प्रसन्न करून घेण्यासाठी देवीची पूजा कशी करावी, साहित्य काय घ्यावे, देवीला केलेले नवस यथासांग कसे पूर्ण करावेत याची माहिती मातामायच्या गीतात असते. या शिवाय मातेचे बंधु भिवसेन, देवीचे अलंकार वर्णन इत्यादि विषयहि असतात. ही गीते ओवी वृत्तात आहेत. वहुजन समाजात या गीतांचा प्रघात आहे. गीतांची म्हणण्याची धाटणी वेगळी उठून दिसावी अशी आहे.

मातामायच्या गीतांची स्वरलिपी पुढे दिली आहे.

१. मातामायेला फुलांची मोठी गोडी
बाई आंदण दिली (देल्ली) वाडी ।। मातामाय ।।

ग ग म ग रे ग रे सा
मा ता न मा ऽ ये ऽ ला

ग ग म ग रे – ग रे सा –
फु लां ची मो ठी ऽ गो ऽ डी ऽ

ध़ सा – – रे रे' ग॒ रे सा रे सा नि़॒ ध़
बा ई ऽ ऽ, आं द ण दि ली वा ऽ डी व

नि सा – सा – सा ध़ सा –
मा ता ऽ मा ऽ य बा ई ऽ

रे रे ग रे सा रे सा नि ध़
आं द ण दि ली वा ऽ डी व

नि सा – – सा सा
मा ता ऽ ऽ मा य ॥

२. माता माय आली आली तं येऊं द्याना
तिचे चौरंगी पाय धूना मातामाय ॥

ग ग ग ग ग ग म ग रे सा
मा ता ऽ न मा ऽ य आ ऽ ली

रे ग ग ग – म म ग रे सा
आ ली तं ये ऽ ऊ ऽ द्या ऽ ना

सा सा रे रे ग – ग ग – मग –
ति चे चौऽ रं ऽ गी पा ऽ यऽ ऽ

रे गरे सा नि़ – – – नि़ पनि़ – – सा
धू नाऽ व मा ऽ ऽ ऽय एमा ऽ ऽझें

रे सा सा – सा – – –सा
मा ऽ ता ऽ मा ऽ ऽ ऽय

सा सा रे रे ग – – – ग ग – म ग
ति चे चौऽ रंऽ ऽ ऽ गी पा ऽ प ऽ

रे गरे रे सा नि़ – – – नि़ प़ नि़ – सा
धू नाऽ ऽ व मा ऽ ऽ ऽ य ए मा ऽ झे

रे सा सा – सासा – – – सा
मा ऽ ता ऽ माऽ ऽ ऽ ऽ य ॥

३. मातामाय आली आली तशी गेली
बया तुझं नवरात्रं माझ्या घरी ॥

रे़ ग – म ग रे ग रे सा –
मा ता ऽ नं मा य आ ऽ ली ऽ

ग ग म ग रे ग रे सा –
आ ली नं त शी गे ऽ ली ऽ

पुढील ओळी ठेक्यात म्हणावयाच्या :–

सासा सासा रेगग – ग गग मग रे – गरे
बया तुझं नवराऽ त्र माऽ झ्याऽ घ ऽ रीऽ

सा नि़ – – नि़नि़ प़ नि़नि़ नि़नि़ नि़सा
व मा ऽ ऽ ऽ य ए माऽ ऽ ऽ ऽ झे

रेसा सासा सा – – – सा
माऽ ताऽ मा ऽ ऽ ऽ य ॥

४. आनंदा जानुबाई आनंद कर माझा
बाई मंडप छाईन तुझा ॥

ग ग रे ग प ग रे सा – –
आ नं दा जा नु वा ऽ ई ऽ ऽ

ग ग गरे ग प ग गरे सा – –
आ नं दऽ क र मा ऽऽ झा ऽ ऽ

ध़ सा रे रे रे रे रेसा सा सा
वा ई मं ड प छा इन तु झा

रेग – – ग गग रेसा सासा सा सा सा –सा
वंऽ ऽ ऽ मा झेऽ माऽ ताऽ मा ऽ ऽ ऽय

सारे रे रे रे रे रेरे सा सा रेग – –
वाई मं ड प छा इन् तु झा वऽ ऽ ऽ

गग ग– रेसा सा सा – – –सा
माऽ झेऽ माऽ ता मा ऽ ऽ ऽय ॥

५. हेल घालू जाता हेलाला शेंदूर
बया रुपाला सुंदर ॥

(हेल :– पाण्याचा माठ, देवीला पाणी घालणे)

ध़ सा सा सा रे ग म –
हे ल घा लू जा ऽ ता ऽ

ग रे सा रे ग रे
हे ल ला शें दू र

रे ग रे रेग ग रे सा सा
ब या रु पाऽ ला सुं द र

रे ग सा सा सा – – – सा
मा झी मा ता मा ऽ ऽ ऽय ॥

६. मातामाय आली दूरल्या देशाची
वया कुरळया केसाची ॥

सा सा सा सा रे ग म – –
मा ता मा य आ ऽ ली ऽ ऽ

रे ग रे सा सा रेसा नि़ –
दू र ल्याऽ दे शाऽ चीऽ

सा सा रे ग म – रे ग रे सा
ब या कु र ळचा ऽ के साऽ ची।

सा रे सा – – – सा
मा ता मा ऽ ऽ ऽ य ॥

७. आमची मातामाय आली रागं रागं
उडे संतराचा बाग ॥

सा नि़ सा सा सा रे ग – – –
आ म ची मा ता मा य ऽ ऽ ऽ

ग म ग ग रेग ग – – –
आ ली रा गं राऽ ग ऽ ऽ ऽ

सा नि़ सा रे रे गरे सा सा
उ डे सं त रा चाऽ बा ग

सा ध़ ध़ – – प़
मा ता मा ऽ ऽ य

ध़ नि़ सा रे रे रे – सा – – – सा
ए मा झी मा ऽ ताऽ मा ऽ ऽ ऽय ॥

वरील गीतातील स्वरांचा मंद्र सप्तकातील विस्तार वैशिष्टयपूर्ण आहे.

८. मातामाय न्हाली लोटही गेला वेशी
तुझ्या वलिताची तूर वेची ॥

सा रे म ग रेसा सा रे – – –
मा ता ऽ मा यऽ न्हा ली ऽ ऽ ऽ

सा रे म ग रेसा सा रे – – –
लो ट ही गे लाऽ वे शी ऽ ऽ ऽ

रेरे रे रे रे रे रे रे
तुझ्या व लि ता ची तू र

सा साधि़ ध़ ध़ सा सा रे सा सा – – – सा
वे चिऽ ऽ ऽ मा झी मा ता मा ऽ ऽ ऽय ॥

९. लहानशी मातामाय ठूणुक ठूणू चाले
हिचे पैंजण झाले ढिले ॥

सा सा सा सा सा सा रे ग ग – –
ल हा न शी मा ता मा ऽ य ऽ ऽ

रे ग रे सा रे सा नि़ ध़ – –
ठु णु क ठु णू चा ऽ ले ऽ ऽ

सा सा रे – रेग ग –, – रे – ग – – सा
हि चे पैं ऽ जऽ ण ऽ, ऽ पैं ऽ ज ऽ ऽ ण

रे रेग ग रे रे
झा लेऽ ढि ऽ ले ॥

वरील गाण्यात "पैंजण" हा शब्द द्विरुक्त होतो. प्रथम पैंजण म्हणून झाल्यावर एक बारीकसा झटका शेवटच्या स्वराला देऊन तो श्वासाने तोडतात. त्यामुळे एक क्षणमात्र विराम (पॉझ) निर्माण होतो. दुसरे वेळी 'पैंजण' हा शब्द त्याच लयीत पण निराळ्या चालीवर म्हणतात. ह्या किंचित् बदलाने निर्माण होणारी लय फार विलोभनीय वाटते.

१०. मातामायच्या बगीच्यात । नारळाचे घोस
नारळ तोडू लाग । बया बाजारा नेऊ लाग
बया विक्रा करू लाग । मातामाय ॥

सा सा सा सा सा रे ग म – –
मा ता च्या ब गि च्या ऽ त ऽ ऽ

ग ग ग गरे ग रे सा
ना र ळा चेऽ घो ऽ स

सा सा रे सा निध़ ध़ – ध़
ना र ळ तो डूऽ ला ऽ ग

सा सा ध़ सा रे सा साध़ ध़ – ध़ – –
ब या बा जा रा ने ऊऽ लाऽ ग ऽ ऽ

सा सा रे रेग ग रे – सा – – सा
ब या वि क्राऽ क रु ऽ ला ऽ ऽ ग

रे सा – सा – – सा
मा ता ऽ मा ऽ ऽ य ॥

वरील ओळीत दोन ओळी इतर गाण्यांच्या पेक्षा अधिक आलेल्या आहेत. शिवाय प्रत्येक ओळीची स्वररचना वेगवेगळी आहे. नि ध़ सा रे ग म ह्या स्वरांचे आलटून पालटून केलेले समूह वैचित्र्यपूर्ण आहेत.

मातामायची आरती म्हणतात ती लयबद्ध असते. ही आरती सर्वत्र प्रचारात असून हिच्या स्वररचनेत कुठेही फरक पडलेला दिसत नाही. शब्द लयीत म्हणावयाचे असल्यामुळे स्वरांच्या विस्ताराला अजिबात वाव नाही. याच चालीवर 'शिलबा बनीवला' हे दसऱ्याच्या गीतातील प्रसिद्ध गाणे आणि महादेवाच्या गाण्यातील "जय तू जयदेवा" ही आरती अधिष्ठित आहे.

११. पहिली आरती
मातामायची

सातहि बहिणीची
सातहि बहिणी
निघाल्या

डोहावरती गेल्या
आंघुळी केल्या
पितांबर नेसल्या

कंचुळी घातली
डोह वाई बोलाविला

अल्लप
जाईचे गलप
वर बाई लावले
निशाण
तुळशीचे वन

न् तेथे बाई कृष्णाचं
येणं जाणं
खुषाल ठेवा मन ॥
(गलप : लेप, दुलई)

सासा रे– सा– –सा सा– ––
पहि लीऽ आऽ ऽर तीऽ ऽऽ

रेरे गग ग– ––
माता माय चीऽ ऽऽ

रे गग ग मग रे सानि़
सा तहि ब हिऽ णी चीऽ

सा रेरे सासा सा सासा सासा
सा तहि बऽ हि णीऽ ऽऽ

रे रेग ग– ––
निं धाऽ ल्याऽ ऽऽ

रे ग गग मग रे– सानि़
डो हा वर तीऽ गेऽ ल्याऽ

रे ग ग ग ग
आं गु ळी के ल्या

रे ग ग ग रे रे रे
पि तां ब र ने स ल्या

रे ग ग ग ग ग रे
कं चु ळी घा त ली ऽ

सासा रेरे सासा सासा सासा सासा
डोह बाई बोला ऽवि लाऽ ऽऽ

रेरे रेग ग– ––
अऽ ल्लऽ पऽ ऽऽ

रे ग– ग मग रे सानि़
जा ईऽ चे गऽ ल पऽ

सासा रेरे सा– –सा सासा सासा
वर बाई लाऽ ऽव लेऽ ऽऽ

रे रेग गग गग
नि शाऽ णऽ ऽऽ

रे ग ग मग रे सानि़
तु ळ शी चेऽ ब नऽ

नि़ सासा रेरे सा– सासा सासा ––
न् तेथे बाई क्षऽ ब्णाऽ चंऽ ऽऽ

रेरे रेग ग– ––
येणं जाऽ णंऽ ऽऽ

रेग –ग ग मग रे सानि़
खुषा ऽल ठे वाऽ म नऽ ॥

हे गीत मंद्रसप्तकातील निषाधावर संपते.

मातामायची गाणी ही सर्वसाधारणत: ग ग म ग रे ग रे सा ऽ, ध़ सा सा, रे रे ग, रे सा, रे सा नि ध़, नि़ सा ऽ सा ऽ या स्वरांच्या मालिकेभोवती फिरत असतात. गीतांचे चलन या स्वरांमध्ये आहे. गांधार व निषाध या कोमल स्वरांचा अधून मधून उपयोग होतो. या गीतांना खास अशी लय नाही. परंतु स्वर किंचित् लांबवतात तेव्हा आणि एकीने पहिली ओळ म्हटल्यानंतर दुसरी ओळ दुसरी स्त्री 'पकडते' तेव्हा स्वरावर जोमदार आघात निर्माण होऊन त्या स्वराची उठावदार उपज होते व त्यात एक प्रकारची लय निर्माण झाल्याचा आभास होतो. पहिल्या ओळीची समाप्ती षड्जावर व दुसऱ्या ओळीचा उठाव गंधारावर हा मोठा आकर्षक संयोग होतो. गीताची समाप्ती मातामाय (नि़, सा ऽ सा) या पालुपदावर होते. एकदा हे पालुपद म्हटल्यानंतर दुसरी ओळ पुन्हा संपूर्णपणे म्हणून 'मातामाय' वर गीत संपते. वं, माय, ग, नं, वया, बाई ही पूरके या अंतिम 'मातामाय' म्हणण्यापूर्वी लावतात. मातामायची आरती ही एकच लयबद्ध अशी रचना आहे.

मातामायची गाणी स्त्रिया मिळून म्हणतात. पण ती समूह गीते नाहीत. एकीनें एक ओळ म्हणायची, दुसरीने दुसरी, सगळ्याजणींनी मिळून तिसरी व शेवटी 'मातामाय' वर समाप्ती असा हा गायन प्रकार आहे. रस्त्याने चालत जाताना ही गीते खड्या स्वरात म्हणतात. त्यामुळे स्वरांना एक प्रकारे हेलकावे मिळतात.

मातामायच्या गाण्यांतील स्वरसमूहावरून 'झिंझोटी' रागाची छाया दिसते. स्त्रिया रस्त्याने जाताना कधी कधी वाजंत्री लावतात. वाजंत्रीची धून ठरलेली असते. ध़ सा रेग म – ग – रे, सारे – – अशी

आवर्तने वाजंत्री सतत वाजवितात. रस्ताभर. देवीचे मंदिरात पोहोचेपर्यंत.

डॉक्टरी इलाज करून घेण्याची मानसिक असमर्थता आणि आंतरिक विरोध, अंधश्रद्धा, संत्रस्त मनस्थिती, रुग्णशुश्रूषा करून थकलेले शरीर, रोग्याची चिंता, हतबलता, भीतिग्रस्त वातावरण इत्यादी गायनास अनुकूल नसलेल्या गोष्टींमुळे या गीतांच्या गायनात उत्साह असणे अपेक्षित नाही. शब्दांची ओढाताण, अशुद्ध शब्दोच्चार, अनिश्चित स्वरस्थाने यामुळे मातामायच्या गाण्यात गोडवा आढळत नाही. परंतु खड्या स्वरातील गायन लक्ष वेधून घेते. नागपूर विभागातील वैशिष्ट्यपूर्ण गीते म्हणून या गीतांकडे अंगुलीनिर्देश करावयास हरकत नाही. या गीतात उदासीनता आहे पण नैराश्य नाही, आलेल्या आपत्तीस परमेश्वरावर भार घालून सामोरे जाण्याचे धैर्य आहे. आपत्तीला तोंड देण्याची जिद्द आहे.

साहित्याच्या दृष्टीने नसली तरी संगीताच्या बाबतीत आकर्षक असलेली ही मातामायची गाणी प्रक्षुब्ध मनास शांती मिळवून देण्यास समर्थ आहेत, हे मात्र खरे.

■ ■ ■

३. दसरा

दिवाळी आणि दसरा हे सण भारतात सर्वत्र समारंभपूर्वक साजरे केले जातात. नागपूर विभागात दसऱ्याची गाणी मातंग समाजात विशेषत्वाने गायिली जातात. त्यातील वरीच गाणी उपलब्ध आहेत.

दसरा हा ऐतिहासिक, पौराणिक आणि धार्मिक अशा संमिश्र स्वरूपाचा सण आहे. असे उल्लेखहि गीतात आहेत. मराठ्यांनी शत्रूवर स्वारी करून याच दिवशी लूट घरी आणली. घरातील स्त्रियांनी या विजयी वीरांचे सहर्ष स्वागत केले. पांडवांनी आपली शस्त्रास्त्रे शमी वृक्षावरून उतरली. या सर्व घटनांचे लाक्षणिक अर्थाने गीतांत स्मरण केलेले असते.

'दसरा' हा देवीचा सण आहे. ज्यांच्या घरी दसऱ्याच्या सणा-निमित्त देवीचे नवरात्र असते, त्यांच्या घरी जाऊन स्त्रिया 'जोगवा' मागतात. एका टोपलीत देवीची प्रतिमा ठेवून ती डोक्यावर घेऊन घरोघर हिंडतात. घरमालक जोगवा घालतात. जोगवा मागणे म्हणजे भीक मागणे नव्हे. जोगवा मागताना 'जोगवा' नावाचे गाणे म्हणतात. ही गीते म्हणण्याचा प्रघात मातंग स्त्रियांमध्येच बहुधा आहे. दसऱ्याच्या नवरात्रात नऊ दिवस ही गाणी म्हणतात. या गाण्यात नवरात्रीची गाणी, महिषासुराचा वध, रावणाचा निःपात, कथागीते, इनाईदेवीचे वर्णन, माझा कृष्ण दिसत नाही, चेंडू खेळायला गेला असेल, चांदणे चटकले, आश्विन मासातील विविध देवतांची वर्णने, ब्राह्मणवर्गाची क्वचित् चेष्टा इत्यादी विषय असतात. 'जू वाळा जू' या पाळण्याच्या गीतानेहि दसऱ्याच्या गाण्यात महत्त्वाचे स्थान पटकावले आहे. किंबहुना ते दसऱ्याचे गीत म्हणूनच ओळखले जाते. दसऱ्याच्या गाण्याची स्वरलिपी पुढें दिली आहे.

१. दुरूनी दिसती माडीच्या खिडक्या
मैदानी पालख्या माझ्या बाबाजीच्या
विडया वरती विडे दादा भाऊ खाते
त्याच्या माय विडयाले तेज येते
तेजवंत झाले रावण रावण मारु गेले
शिरी का तुरे त्याले मोतीयाचे
दादा भाऊजीची घोडी मोठी नाल
दवंडी का गस्त देती कोतवाल ॥

ध़	सा	सा	सा	रे	ग	म	प
दु	रु	नी	ऽ	दि	स	ती	ऽ

म	ग	रे	सा	रे	रे	रे	–
मा	डी	च्या	ऽ	खि	ड	क्या	ऽ

ध़	सा	सा	–	रे	ग	म	प
मै	दा	नी	ऽ	पा	ल	ख्या	ऽ

म	ग	रे	सा	रे	रे	सा	–
मा	झ्या	बा	ऽ	बा	जी	च्या	ऽ

या प्रमाणे सर्व ओळी म्हणावयाच्या. याच चालीवर ‘ दशरथ दशरथ शिरष्टीचे राजे ’ हे गीत म्हणतात.

२. खडकं बिरजुला
बिरजुला
ते मोठी साजिरी

धंदा करते
करते
राजाची एकली
तिनं मोडल्या
मोडल्या
गंगा जमनी येळा

तिनं आणली
नाजुक गवळण
तिथं उतरले
उतरले
कासाराचं पोर
तिनं भरले
भरले
हिरद्याचे जोड
या का हिरद्याच्या जोडा
कधी नेशील माहेरा
आला दसरा सण
कधी भेटेल साजण ॥

(गवळण – पक्षी, येळा – वेळा. (दागिन्याचे नाव) हिरद्या – विरोद्या).

सा सा रे – सा सा सा सा –
ख ड कं ऽ वि र जु ला ऽ

रे रे रे ग ग –
वि र जु ऽ ला ऽ

रे ग ग म ग रे, गरे सा नि़
ती मो ठी सा ऽ जि, ऽऽ री ऽ

सा रे – सा – सा सा –
धं दा ऽ क ऽ रि ते ऽ

रे रे रे ग ग ग
क ऽ रि ऽ ते ऽ

रे रे ग ग ग –
रा ऽ जा ऽ ची ऽ

म ग रे, गरे सा नि़
ए ऽ क, ऽऽ ली ऽ ॥

याप्रमाणे इतर सर्व ओळी म्हणतात. 'पहिल्या घडीची सीता', 'आमणी चिमणीच्या माणसा,' 'उडदा मुंगाच्या राशी' ही गीते याच चालीवर म्हणतात. दसऱ्याची बहुतांश गीते वरील स्वररचनेवर म्हणण्यात येतात. 'शिलवा बनीवला' या गीताच्या चालीतील बरेचसे स्वर या स्वररचनांना आधारभूत आहेत. काटोल आणि सावली या विभागात प्रचारात असलेल्या 'चांदणं चटकलं' ह्या गीताची चाल एकच आहे. पण गीतात पाठभेद आहेत.

३. चांदणं चटकलं चटकलं मजघरी घाला बजार
वैऱ्या वैरपण साधवलं विंचू नव्हय अिंगळी
जर या विंचवाचं दुःख मोठं सडतील पांचहि बोटं
मर मर शिंपिया चोरट्या जन्माचा नुपरुट्या
माझ्या चोळीची चोरी केली गज्रा नूपुर आली
अंगी बाई घालता जोवनी तडकली
घरी माझी सासू जल्मा डोळ्या आसू
घरी माझा सासरा जल्माचा विसरा
घरी बाई भासरा सुन धाडे माहेरा
घरी बाई दीर वं चेंडवाचा मार
घरी बाई नणंदा त्या मोठ्या चोचाऱ्या
घरी बाई जावा धंदियाचा हेवा
घरी बाई भर्तार ताजण्याचा मार
एक मार देतानी तुटला नवसर हार
एक सडा तुटला मोती झाले अंगणी
धावा धावा गे सैलवा शारंगपाणि
शारंगपाण्याच्या पांचमूर्ती डबोलं तुमच्या हाती ॥

सा सा रे – रेसा – – सा सा –
चां द णं ऽ चट ऽ ऽ क लं ऽ

रे ग ग – ग –
च ट क ऽ लं ऽ

रे ग म ग रे सा सा सा – सा
म ज धरी घा ला व जा ऽ र

सा – रे – रेसा सा – सा – रे – रे ग ग –
वै ऽ न्या ऽ वैर प ऽ ण ऽ सा ऽ ध व लं ऽ

याप्रमाणे इतर ओळी म्हणतात. काटोल विभागात 'चांदणं चटकलं' हे गाणे चाली शिवाय म्हणतात. पण त्यात लय असते. वरील चालीत बरेचसे साम्य मातामायच्या किंवा महादेवाच्या गीतातील आरतीच्या चालीबरोबर आहे.

४. ईनाईच्या सुवासिनी आचपांच जणी ।
पांचजणी मिळुनी सडा सारवण करिती
सडा सारवण करूनी आंघुळी घालती
आंघुळी घालूनी हळदकुंकू लेती
हळदकुंकू लेऊनी पाटी शृंगारिती
शृंगारिली पाटी माती आणू जाती
आणली ही माती ठेवा चौरंगासी
आणली घडवा घडवा इनाबाई कोती
मंग घडवा घडवा शुक्रदेव पति
मंग घडवा घडवा अडिसरलं बाई
मंग घडवा घडवा शेजीची माळीण
मंग घडवा घडवा बैठकीचा हत्ती
मंग घडवा घडवा लावई लष्कर
इनाई चालली माय सासुरासी ॥

सा रे सा सा नि़ –
इ ना बा ई च्या ऽ

सा रे – सा सा नि़ –
सु वा ऽ सि ऽ नी –

सा रे सा नि़ सा रे सा नि़
आ च पा ऽ च ज णी ऽ

सा रे सा नि़ सा रे सा नि़
पां च ज णी मि ळू नी ऽ

सा रे सासा नि़नि़ सा रे सा नि़
स डा सार वण क रु नी ऽ

याप्रमाणे इतर ओळींची स्वररचना आहे. गीत मंद्र निषादावर संपते.

५. तेला तेलाने बाई न्हाल्या
तोहि लोट गेला फुलझाडा
फुलझाडाच्या करया मोठ्या दाट
त्या बाई नेसल्या हिरव्या जोट
हिरव्या जोटाले काऱ्या (काळ्या) मोऱ्या रेघा
वरी वरी शिगा मोतीयाच्या
मोतीयाचा तुरा राजा बाबाजीले
कांचाचा चुडा बाईले
कांचाची कमान हाती धनुष्य बाण
तोडला रावण दुष्मानानं ॥

(करया – फांद्या, जोट – साडी, शिगा – कांबी, रेघा.)

रे ग म प पम रे सा रे – रे –
ते ला ते ला नऽ बा ई न्हा ऽल्या ऽ

रे ग म ग रे सा रे – –
बा ई ते ला ते ला नं ऽ ऽ

रे ग म प ध प मग रेसा रे – सा –
तो ही लो ट गे ला फुऽ लऽ झा ऽ डा ऽ

रे सा रे – रे
फु ल झा ऽ डा

ध़ सा रे ग म प म म ग रे सा
फु ल झा डा च्या ऽ क र या मो ठ्या

रे – रे – रे सा रे – रे –
दा ऽ ट ऽ, मो ठ्या दा ऽ ट ऽ

याप्रमाणे सर्व गीत म्हणतात. प्रत्येक ओळीचा शेवटचा शब्द पालुपदवजा दोनदा म्हणतात. त्याची समाप्ती ऋषभावर होते. शेवटची ओळही ऋषभावरच संपते.

याप्रमाणे बाकीच्या ओळी म्हणतात. "एका ड्हाळीसाठी कृष्ण टाकी उडी" ही व या पुढच्या सर्व ओळीतील दुसरा भाग द्विरुक्त होतो. गीत समाप्ती पंचमावर होते.

६. पाच जोड लेली गौरा
दुनकुन घरात गेली
पाळण्यातलं चिलयाबाळ
इन बाई घेतलं कडे जी
धन धन चाल केली
तुळशी वना गेली
धांवा धांवा आया बाया
धरा माझ्या गौराईचा झोटा
सोडा सोडा माझा झोटा

जाऊ द्या काळिया डोह जी
काळा डोह जमुना गिरी
तिथे बाई वानर झारी जी
अडयाल उडी टाकीन देवा
खातील मगर माशा जी
हे बाळ लागेल वनवासी ।।

(लेली – ल्याली; झारी – जाळी.)

सा सा रे ग रे सा सा सा
पा च जो ड ले ली गौ रा

रे ग म प ध प म ग रे सा नि़ ध़
दु न क न घ ऽ रा त गे ऽ ली ऽ

याप्रमाणे सर्व ओळी म्हटल्यानंतर शेवटची ओळ पुढीलप्रमाणे म्हणतात–

रे ग ग रे ग म ग गरे सा स सा
हे बा ळ ला ऽ गे ल वऽ न वा सी ।।

या गीतातील बहुतेक ओळींचा शेवट मंद्र धैवतावर होतो. मात्र शेवटची ओळ षड्जावर आल्यावर संपते हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

७. कान्हा कान्हा रे कंबला
हाती गजमन पावा
कान्हा मारीला टोला
गेला कळंबावरी
कान्हा करंबठ सूर
मोडली डहाळी
एका डहाळीसाठी
कृष्ण टाकी उडी
उडदामुगाच्या राशि

राही सर्वांची
सर्वा वेचता वेचता
वेल आले हाती
सोडा सोडा रे वेल हो
आम्ही पराया जाती
पराया जातीची होसीया
चोरी दाम घेशी
हेलवा वाजला पावा
बाजवला वनी
राई सांगड्या गोरिया
लब्धल्या नारी
रंग नोहे रे निळिया
कुंकवा डोब देजो ॥

(सर्वा :– गव्हाच्या ओंब्या. डोब, डूब = रंग देणे)

रे ग म प ध प प प प
का न्हा का न्हा रे ऽ कं ब ला

प ध ध ध ध ध प प
हा ती ग ज म न पा वा

रे ग म म प ध प – प –
का न्हा मा री ला ऽ टो ऽ ला ऽ

ध ध ध ध ध प प
गे ला क ळं बा व री । कान्हा कान्हा रे ॥

८. पायी पैंजण डोई गंगावन
मोठ्या घरची सून बाई माझी
विड्यावर विडे बाई माझी खाते
त्याहीच्या विड्याले बरवं तेज चढे
उपर माडीवर बाई उपडी बसे
भर्ताराचं झुंज न्याहाळते ॥

सा रे ग म पम गरे रे
पा यी पें ऽ जऽ णऽ ऽ

रे ग म प धप मग — —
डो ई गं गा वऽ नऽ ऽ ऽ

सा रे गम प पम, गरे
मो ठ्या घर ची सूऽ नऽ

रे ग म प धप मग
बा ऽ ई ऽ माऽ झीऽ

सा रे सा सा सा
बा ई मा ऽ झी ॥

रे ग म प, धप म ग या स्वरांवर स्थापित असलेली चाल मनोरंजक आहे. गीताच्या शेवटी ओळी षड्जाला येऊन मिळतात. इतर वेळी सर्व ओळी गांधारावरच संपतात.

९. तुळशी बिंद्रावन सारवलं कोणी
कृष्णाच्या मायने देवकी बाईने
देवा कृष्णानं भली माया केली
नंदाची किंगरी वाजवली
नंदाच्या वाटेनं कुंकवाचे पावलं
थापलं देऊळ कांचनीनं
कांचनी कांचनी जल्माचे पापिणी
लावून दिली लंका बेगडाले
आणले बेगड घडवले तानवड
ले नं विणाबाई आपलं लेणं

काय लेऊ काय लेऊ   पाठीच्या बांधवा
मला जाणं आहे   सासुरवाडी ॥

(ले न = घाल ना)

रे ग म प ध प म ग
तु ळ शी ऽ विं द्रा व न

किंवा

रेरे ग म प धप मग
तुळ शी विं द्रा वऽ नऽ

रे ग म प ध प म ग
सा र व लं को ऽ णी ऽ

रे ग म प ध प म –
कृ ष्णा च्या ऽ मा ये ने ऽ

रे रे सा रे रे सा – –
दे व का वा ई ने ऽ ऽ ॥

याप्रमाणे इतर सर्व ओळी म्हणतात. ही वरच्या ओळीतील अंतिम अक्षरे दोन किंवा तीन मात्रा लांबवितात.

१०. पांचा पाना पांचा पाना
गौरा माहेरी आणा
आली गौरा माहेराले
चौकी डाळला चुना
जाईन (ल) गौरा सासुच्याले
मंडप पडेल सुना ॥

सा सा रे ग रे सा रे रे रे सा
पां चा पा ना पां चा पा ऽ ऽ ना

सा सा रे ग म ग रे सा सा सा
गौ रा मा हे री ऽ आ ऽ णा ऽ

याप्रमाणे बाकीच्या ओळी म्हणतात. शेवटच्या दोन अक्षरांमध्ये दोन मात्रांचा आकार असून शेवटचे अक्षर अर्धवट म्हणतात. दुसरी ओळ सुरू करताना नवीन श्वास घेऊन ती सुरू करतात. त्यामुळे एक प्रकारचे आकर्षण निर्माण होते.

दसऱ्याच्या गीतात 'जोगवा' नावाने प्रचारात असलेले गीत अत्यंत लोकप्रिय आहे. दसरा आणि जोगवा यांची सांगडच घातलेली आहे. मातंग स्त्रिया जोगवा मागतात, तेव्हा हे गीत म्हणतात. त्यांना ज्वारीचा जोगवा मिळतो. नवरात्रात नऊ दिवस हे गाणे म्हणतात. जोगव्याचे हे एकच गीत सर्वत्र प्रचारात आहे.

वऱ्हाडात हे गीत पुढीलप्रमाणे म्हणतात.

११. देवई तुळजा
भावई तुळजा
देवाच्या भगती
गोंधळ घालिती
आई वसली नवराती

दहा दिवसाची भरती
आल्या मांगनी ज़ोगनी
हाती कुक्काचं करंडं
भांग भरिला मोत्यानं
मळवट भरिलं कुक्कानं (कुंकवानं)

पाटील पांड्या मिळूनी
सिवलग्नाला जाती
धानाचे तुरे लेती
म्होरं मशाली जळती
सोनं घेऊनशान घरा येती ॥

नि़ सा रे ग म ग रे रे गरे
आ ई या ऽ तु ळ जा ऽ ऽऽ

सा नि़ सा रे रेग सा सा सा
दे व ई ऽ तुऽ ळ जा ऽ

नि़ सा रे ग म ग रे रे
आ ई च्या ऽ भ ग ती ऽ

सा नि़ सा रे रे सा सा –
गों ध ळ ऽ घा ल ती ऽ

ध़ध़ सा रे ग म ग रे गरे
नव रो जा ची भ र ती ऽऽ

सा नि़नि़ सासा रेरे रे सा सा –
ये तील मांग ऽणी जो ग णी ऽ ॥

या चालीवर सर्व गीत म्हणायचे. नागपूरमध्ये जोगव्याचे गाणे पुढीलप्रमाणे म्हणतात. गीताचा अर्थ जवळपास सारखाच आहे.

१२. आई या तुळजा
देवई तुळजा
आईच्या भगती
गोंधुळ घालती
नवरोजाची भरती
येतील मांगणी जोगीणी (जोगणी)
आई बसली नवराती
भांग भरला मोत्यानं
मळवट भरला कुक्कानं

पाटील पांड्या मिळून
शिवलग्नाला जाती
धानाचे तुरे लेती
' सोनं घेऊनशान येती
पुढे मशाली जळती
माय बहिणी ओवाळती
राजवाडियाले ।।

या गीताची स्वरलिपी पुढीलप्रमाणे आहे.

ध़	सा	रे	ग	म	ग	रे	–
आ	इ	या	ऽ	तु	ळ	जा	ऽ

सा	सा	रे	ग	सा	रे	सा	–
दे	व	ई	ऽ	तु	ळ	जा	ऽ

ध़	सा	रे	ग	म	ग	रे	–
आ	ई	च्या	ऽ	भ	ग	ती	ऽ

सा	सा	रे	ग	सा	रे	सा	–
गों	धु	ळ	ऽ	घा	ल	ती	ऽ ।।

सावली विभागात जोगवा या नावाने प्रचारात असलेले गीत या दोन्हीपेक्षा वेगळे आहे. 'आई या तुळजा' किंवा 'देवई तुळजा' हेच जोगव्याचे गीत म्हणून सर्वसाधारण गाईले जाते. पण सावलीमध्ये पुढील गीताचे नाव 'जोगवा' आहे.

१३. राई रतनपूरचा जोगी वं
जोग्या काय वानू तुझी शेंडी गा
जशी कडव्याची पेंडी

राई रतनपूरचा जोगी
काय वाणू तुझे डोळे
जसे लोण्याचे गोळे

याप्रमाणे सर्व अवयवांचे वर्णन होते.

कान : जसे नागीणीचे पान
मुंडी : जशी पालखीची दांडी
नाक : जसं कुंभाराचं चाक
ओठ : जसे रांजणाचे कांठ
दांत : जसा तांदूळाचा भात
मांड्या : जशा पालखीच्या दांड्या
(मुंडी : मान)

सा रे ग सा रे ग रे रे सा रे ग म –
रा ऽ ई र त न पू र चा जो गी व ऽ

सा सा रे सा सा सा सा सा सा सा रे
जो ग्या का य वा णूं तु झी शें डी गा

सा रे रे ग सा रे ग रे रे सा
ज ऽ शी ऽ क ड व्या ची पें डी ॥

या गीतात प्रत्येक ओळीच्या शेवटी 'वं' आणि 'गा' ही पूरके लावून स्वर लांबवितात. शुद्ध गांधार आणि कोमल गांधार यांचा सहसा न आढळणारा प्रयोग ऐकायला अत्यंत सुरेख वाटतो.

दसऱ्याच्या गीतात 'जूं बाळा जूं' या गीताला फार महत्त्व आहे. काटोल विभागातील गीताची चाल सर्वत्र प्रचारात आहे. हे गीत पुढीलप्रमाणे म्हणतात– ते लयीत आहे.

१४. एकच महिना झाला वं बहिणा
इंद्र सभेतला आणावा गहिना ॥ जूं बाळा जूं

दोनच महिने झाले वं नणंद
हिरव्या चोळीवर पिवळे गेंद ॥

तीनच महिने झाले वं जाऊ
खाजे करंज्या गोडच जेऊं ॥

चारच महिने झाले वं दीरा
इंद्र सभेतल्या आणाव्या वेळा ।।

पांचच महिने झाले भासऱ्या
इन्द्र सभेतल्या आणा मासऱ्या

सहाच महिने झाले वं सासू
इंद्र सभेतली आणावी अफू ।।

सातच महिने झाले वं माय
खोली सारवून तयार राहें ।।

आठच महिने झाले रे बापा
इंद्र सभेतला तेलंगी ताफा ।।

नवच महिने झाले वं स्वामी
कृष्ण जन्मला पहा ना तुम्ही ।।

(गहिना = दागिना, वेळा – दंडात घालावयाचा अलंकार, भासरा = दीर, मासऱ्या – मासोळ्या, पायाच्या बोटात घालावयाचे वेटोळे, ताफा = वाजंत्री)

ध़ सा सा सा सा सा सा रे सा रेरे रे –
ए क च म हि ना झा ला वं वहि णा ऽ

सा रे ग मं ग रे सा रे सा
इं द्र स भे त ला आ णा वा

रेरे ग ग
गहि ना ऽ ।। जूं वाळा जूं ।।

किंवा

नि़ रे ग म ग रे सां सा सा
इं द्र स भे त ला आ णा वा ।।

असेहि म्हणतात.

सावली विभागातील गीत हे रचनेच्या दृष्टीने अधिक प्रौढ आहे. त्यात अलंकार, खाद्यपदार्थ, गर्भारशीची लक्षणे, तिची मखरात वसून हौस पुरवणे किंवा घरातील मंडळींनी उत्सुकतापूर्ण चौकशी करणे, बाळंतपणासाठी सुईणीची योजना करणे, बाळ जन्माची बातमी पत्राने नातेवाईकांना कळविणे, लहान बाळाचे कौतुक करणे इत्यादि तपशील अधिक आला आहे. गीत पुढीलप्रमाणे आहे.

१५. एकच महिना झाला वं बहिणा
रूप पाहसी धाडावा एेना
दोनच महिने झाले जी नणंद
हिरव्या चोळीवर पिवळे गेंद

तीनच महिने झाले जी दिरा
हासळी विंदले नागपूरच्या वेळा

चारच महिने झाले जी जाऊ
खाज्या करंज्या घालाना जेऊ

पांचच महिने झाले जी दाजी
मखर गुंफिले माडीच्या शेजी

सहाच महिने झाले जी सासू
चला सभेमंधी जाऊन बसू

सातच महिने झाले जी माय
खोली पलंग सावध राह्य

आठच महिने झाले गा बापा
हिरव्या जोटावर सोडिल्या चांपा

नवव्या महिनी सासरा पुसे
काहून कामिना पिवळी दिसे

नव महिने नऊ दिवस झाले
देवका नारीचे पोट दुखिले

सुईणी बाई चाला लौकरी
गुणवंत्या लागल्या देवका नारी

सुईणीबाई सांगावे गोष्टी
मोती पवळ्यांनी भरली ओटी

आई बापाला पत्र जी धाडा
हरी कृष्णाचा जलम झाला

कृष्णाची दोरी कर्णाची झोळी
कृष्णाचा पाळणा यशोदे घरी

नव महिने झाले जी स्वामी
कृष्ण जलमले लाडवा तुम्ही ॥

सा सा रे गग ग — म ध पनि धप
ए क च महि ना ऽ झा ऽ लाऽ वंऽ

प प प — ग प म ग रे सा
व हि णा ऽ रु प पा ह सी ऽ

रे ग म प म म —
धा डा वा ऽ ऐ ना ऽ

सा सा रे गप म म म
जूं वा ळा जूंऽ जूं जूं जूं ॥

याशिवाय दसऱ्याच्या निमित्ताने म्हणावयाची काही कथा गीते आढळात येतात. त्यापैकी काहींचा विचार करू.

जनू सोनू या दोघीजणी पाण्याला जातात. तेथे लमाणांचे तांडे त्यांच्या तांब्याच्या घागरी आणि बटव्याला घुंगरु व रंगीबेरंगी पोषाख पाहून सोनू लुब्ध होते. आणि तिथेच रंगून जाते. जनू एकटीच घरी येते. घरातील सर्व मंडळी सोनू का आली नाही म्हणून विचारपूस करतात. जनूला नीट उत्तर देता येत नाही. तेव्हा तिला मारून टाका असे सर्व कुटुंबीय सुचवितात. गीताची सुरुवात अशी होते.

१६. जनू सोनू सोनू पान्या गेली
तिथं लमाणाचं तांडव
त्यांच्या तांब्याच्या घागरी
त्यांच्या बटव्याला घुंगरु
तिथं सोनू लुब्ध झाली
जनी घराकडे आली

सासू पुसाया लागली
" जनू सोनू काय केली ? "
" तुम्हा म्हणतो सासू बाई
गेली असन सखू घरी "
" सखू घर मी धुंडली
जनू सोनू काय केली " ? ॥

सासरा पुसाया लागला
" जनु सोनू काय केली ? "
" तुम्हा म्हणतो मामायजी
गेली असन् पाटील घरी "
" पाटील घर मी धुंडलो
जनू सोनू काय केली ? " ॥

देर पुसाया लागला
" जनू सोनू काय केली ? "
" तुम्हा म्हणतो बापूयेजी
गेली असन बारी घरी "
" बारी घर मी धुंडलो
जनू सोनू काय केली ? " ॥

भर्तार पुसाया लागला
" जने सोनू काय केली ? "
" तुम्हा म्हणतो राजेसरी
तिथं लमाणाचं तांडव
त्यांच्या तांब्याच्या घागरी
त्यांच्या बटव्याले घुंगरू
तिथ सोनू लुब्ध झाली
जनी घराकडे आली "

तुले म्हणतो, " गोविंद लेका
जनी मारूनस टाका "
" मले पानी कोन टाकील माता ? "
" मीस पानीस टाकोन गा लेका
तुले म्हणतो गोविंद लेका
जनी मारूनस टाका " ।।

मुलगा आईला अनेक अडचणी सांगतो. पत्नीला मारले तर मला जेऊ कोण घालील ? मला पलंग कोण टाकील ? पण त्याची आई काही एक ऐकायला तयार नाही. मग गोविंद लेकाला फार क्रोध येतो. आणि तो पत्नीला मारून टाकण्यासाठी अरण्यात जातो. पहिला बाण सशाला मारतो. सशाचे रक्त झारीत भरून ते सोनूचे रक्त आहे अशी बतावणी करतो. आई काही कच्च्या गुरूचा चेला नाही. ती काय ते बरोबर ओळखते आणि सशाचा विनाकारण बळी घेतल्याबद्दल त्याची कान उघाडणी करते. गोविंद लेक पुनः अरण्यात जातो. दुसरा बाण लांडग्यावर मारतो. त्याचे रक्त झारीत भरून घरी आणतो. आई यावेळीहि ओळखते आणि 'जनी मारूनच टाका' अशी आज्ञा करते. याप्रमाणे वाघावरती, हरणावरती केलेले ग़ोविंद लेकाचे वार फुकट जातात. शेवटी त्याला क्रोध येतो व तो जनीला खरोखरच मारून टाकतो. तिचे रक्त आईला दाखवतो. माय " हासयेत " आली पण ग़ोविंद लेक रडू लागतो. विरक्त होऊन साता शिवेवरती जातो. संन्यास घेतो. विभूति धारण करतो. पहिल्या घरची भिक्षा तो घेत नाही. दुसऱ्या घरी जातो. तेव्हा त्याला सोनू दिसते. तिला घेऊन तो आपल्या आईकडे येतो.

तुला म्हणतो मातेसरी
घेनं आपुली सोनुला
देनं माझी जनुयेला ।।

पण तसे होत नाही. मग ग़ोविंद लेक पुन्हा अरण्यात जातो. आपली करंगळी कापतो. आपले रक्त जनूला पाजून तिला सजीव करतो. तिला आईकडे आणतो. जनी सजीव झाल्याबद्दल सर्वांना फार

आनंद होतो. मग दसऱ्याच्या सणाला जनूचा भाऊ तिला माहेरी न्यावयास येतो. जनी हर्षभरित होऊन माहेरी जाते.

आला मायेच्या नगरीत
" तुला म्हनतो मातेसरी
घेनं आपली सोनुला
देनं माझी जनुयेला "
गेला अरुणीच्या टाळी (ठायी)
त्यानं कणगाई चिरली
त्यानं अमृत पाजलं
जनी सजीवस केली
आला मायेच्या नगरीत
आला काशीच्या नगरीत
आता खुषालीनं राहा गा बापा
आता खुषालीनं राहा
भाऊ आला न्यायाले
आला दसऱ्याचा सण
जनी जाते दसऱ्याले ।।

एवढ्या मोठ्या कथानकाची गुंफण असलेले हे दीर्घ गीत ध़ सा रे ग मग रे, ग रे, सा नि़ सा या एकाच स्वर पंक्तीवर म्हटले जाते. ही स्वरपंक्ती ढोबळ व अस्पष्ट असते. बहुतेक गीत एका पाठोपाठ ओळी मुक्तछंदासारख्या म्हटल्याप्रमाणे असते. प्रत्येक वेळी " जनू सोनू पाण्या गेली " या प्रारंभीच्या ओळीपासून " जनी मारुनस टाका " पर्यंत म्हणून मग गाण्यातील पुढील ओळी म्हणतात.

सावली विभागात दसऱ्याचे कथागीत प्रचारात आहे. त्यात विणलादेवी ही सासुरवाशीण डोक्यावर घागर घेऊन नदीवर पाणी भरायला जाते. तिथे येतो एक मोर. दोघेही एकमेकांकडे आकृष्ट होतात. पाण्यात खेळायला लागतात. मोर आपल्या पंखाने विणलेवर पाणी उडवतो. विणला हाताने मोरावर पाणी फेकते. अशी क्रीडा करता करता वेळ कुठे निघून जातो ते कळत नाही. मग घरी जायला उशीर होतो. विणला एकदम भानावर येते. मोराला ' ढवाळी ' थांब-

वायला सांगते. ओलीचिंब झालेली विणला घागर भरून घरी येते. आज विणलेचा हा काय नवा अवतार ? घरातल्या मंडळींमध्यें कुजबुज सुरू होते. शेवटी धीर करून दीर विचारतो, " वहिनी, तुम्ही ओल्या कशानें झाल्या ?" विणला लाजेनें चूर होते. पण उत्तर द्यायला तर हवेच. मग सांगते, " अहो, पाण्यात रानहल्ल्यांच्या टकरा झाल्यात, त्याचे शिंतोडे पाणी भरीत असता माझ्या अंगावर पडले आणि म्हणून मी ओली झाल्ये. "

दुसरे दिवशी असाच प्रकार घडतो. त्यावेळी ती म्हणते,

" मी धुणं आपटीत होते, म्हणून भिजले. "

मग असे रोज रोज व्हायला लागते. तो खट्याळ मोर विणलेच्या पाणी भरण्याच्या वेळी नदीवर येतो आणि दोघांची जलक्रीडा होते. घरातील मंडळींना विणलेच्या 'ओलेती'चा अर्थ कळत नाही. शेवटी संशय न आवरल्यामुळे लपून छपून घरातील एक एक जण विणलेच्या मागे जाऊन पाठपुरावा करतो आणि मग खरे काय ह्याचा उलगडा होतो.

विणला घरी येते. जसे काही माहीतच नाही अशा आविर्भावाने दीर विचारतो, " वहिनी, नदीवर किनई एक मोर आला आहे. त्याला आपण जाळ्यात पकडू या. " विणला वहिनी दचकते. ती म्हणते,

" खडे बाई खुपतीन
डोळे दुखतीन
विणल्या मोराचे फासे
मांडू मी कशी जी ?"

पण दीरहि काही कमी नाही. मोराला धरू आणि त्याला मारून टाकू असे निरनिराळ्या प्रकाराने तो सुचवितो. पण विणला त्याला संमती देत नाही. हे गीत पुढीलप्रमाणे आहे.

१७. मोर बाई निघाला मोगरा
विणला निघाली जाईतून (जाळीतून) ।

विणला भरण घेऊन पाण्या निघाली
मोर झोकतो पंखपाणी
विणला झोकते हातपाणी
" नको करु रे मोरा ढवाळी
नंदू दीर माझा माडीवरी ग "
बुडबुड घागरी बुडवल्या
विणला घराकडे आली वं
" तुम्हा म्हणतो या या भावीजी
वल्या कशानं झाल्या जी "
" रानबाई हल्याच्या टकरा झाल्या जी "
विणला भरण घेऊन पाण्या निघाली
मोर झोकतो पंखपाणी ॥

गीताची चाल पुढीलप्रमाणे आहे.

सा रे ग म ग रे सा – रे सा रे –
मो र वा ई नि घा ला ऽ मो ग रा ऽ

रे सा सा – नि़ सा रे गम ग रे सा रे –
वि ण ला ऽ नि घा ली ऽऽ जा ई तू न ऽ

सा रे ग म ग रे सा – रे सासा रे –
बु ड बु ड घा ग री ऽ बु डव ल्या ऽ

रे सा सा नि़ सा रे ग रे सा रे –
मो र झो क ते ऽ पं ख पा णी ऽ

सा रे ग म ग रे सा सा रे सा रे
वि ण ला झो क ते ऽ हा त पा णी ॥

या गीतात पुनरुक्ती फार आहे. विणलेला तिचा दीर नंदू ओली होण्याचे कारण विचारतो. कारण देण्यापूर्वी सुरुवातीपासून अकरा

ओळी पूर्णपणे म्हणतात. मग विणलेचे उत्तर येते. असे तीन वेळा म्हणतात. कारण तीन कारणे विणला देते. मोराचे फासे मांडण्यासाठी, त्याला पकडण्यासाठी, त्याला "वारीक" करण्यासाठी नंदू तिला सांगतो. तेव्हा विणला ते चतुराईने नाकारते व निरनिराळी कारणे देते. त्यावेळी देखील सर्वच्या सर्व ओळी पुन्हा म्हणण्यात येतात. लोकगीतातील पुनरुक्तीचे (repetitiveness) हे उदाहरण पाहण्यासारखे आहे.

हिंगणघाट विभागात 'अर्जपूरचा अनया ब्राह्मण' म्हणून दसऱ्याचे कथागीत मांगणी म्हणतात.

१८. अर्जपूरचा अनया बामण (ब्राह्मण)
बामण मोठा जुलार जी
त्याच्या नगरीले नाही महार मांग
बारा बारा कोस बामणाचा धाक ।।

अशी गाण्याची सुरवात होते. अर्जपूर नावाच्या गावात 'अनया' हा मोठा सात्त्विक व विद्वान् ब्राह्मण रहात असे. त्या गावात महार मांग इत्यादींची वसती नव्हती. गावात पुण्य नांदत होते. आकाशात धोतरे वाळत होती आणि अंगणात ग़ोमूत्राचा सडा पडत होता. बारा बारा कोसपर्यंत या ब्राह्मणाचा धाक लोकांना होता. या पवित्र गावाची कीर्ती ऐकून शेजारच्या गावातील एका मांगणीला या भल्या ब्राह्मणाचे दर्शन घेण्याची इच्छा झाली. हल्याच्या (रेड्याच्या) ताती व फडे प्रत्येकी बारा बारा रेड्यांवर भरून ते रेडे घेऊन आणि 'ग़ौरा' हे नाव धारण करून ती अनयाच्या गावात आली. तीन अरण्ये तुडवून ती चालत आली आणि "फडे घ्या हो फडे" म्हणून गावातून हिंडू लागली. मांगणीने सर्व नगर बाटविले म्हणून ब्राह्मणाकडे तक्रार ग़ेली. तो लोकांच्या मदतीला धावून आला.

पण ग़ौराबाईची सूरत पाहून, तिच्या सौंदर्याने भारावून जाऊन मूर्च्छागत होऊन धरणीवर पडला. तो तिच्यावर लुब्ध झाला होता.

" बामणानं धरिला साडीचा पदर
सोड रे बामणा साडीचा पदर
घरी माझे लेकरे रडतीन "
" लटकं बोलली तू गौर मांगणी
रडतीन तर रडू दे
करू दे शेजभाज "
एवढं तेज मांगणीले

मग ग़ौरा ब्राह्मणाला छेडते. "माझ्या घरी ढोराचं कातडं आहे." " असू दे असलं तर, ती माझी शाल आहे." याप्रमाणे ढोराच्या हाडाला चंदनाचं खोड, मांसाला कोहळ्याची (तांबड्या भोपळ्याची) भाजी, आंतड्याला गळ्यातले जानवे, बदराला पोथी पुस्तके अशी उत्तरे देतो. पण अनया काही माघार घेत नाही. शेवटी ग़ौराईचे वडील हे दृश्य पाहून अनयाला भला मोठा दगड घेऊन मारायला येतात. भाऊ तलवार घेऊन (मारायला) कापायला येतो. आई म्हणते, ,'आग लाग़ो या अर्जंपूरला " मग ग़ौराई आपल्या नातेवाईकांना सांगते की, तीच या सर्व घटनेला जबावदार आहे. मग ते सर्व सुखाने नांदू लागतात. ' आग लाग़ो या अर्जंपूरला ' या ओळीवर ग़ीत संपते, बाकीच्या घटना सरळ सरळ कहाणीवजा गद्यात सांगतात. त्याला गाणे " फोडून " सांगणे असे म्हणतात. फोडून सांगणे म्हणजे गाण्यातील घटना व्यवस्थित उघड करून स्पष्ट करणे.

हे गाणे म्हणताना त्याच्या विस्ताराला सुमार राहात नाही. प्रत्येक वेळी त्यातील सर्व ओळी म्हणून झाल्यावर पुढील घटना घडते.

ग़ीताची स्वरलिपि पुढीलप्रमाणे आहे.

ध़ सा रे ग पम गरे सारे ग मं प
अ र्जं पू र चाऽ ऽऽ ऽऽ अ न या

धप मग ग सा रे रे सा सा
ब्राऽ म्हऽ ण अ र्जं पू र चा

ध़ सा रे ग म प प
ब्रा म्ह ण मो ठा मा य

ध प म ग सा सा रे रे सा सा
जु ऽ ला र जी अ र्जा पू र चा ।।

ध़ सा रे गम पम गरे सारे ग म प धप मग ग ग
ब्रा म्ह ण मोऽ ठाऽ ऽऽ ऽऽ मा ऽ य जुऽ लाऽ र जी

ध़ सा रे ग पम गरे सारे ग म प धप मग
त्या च्या न ग रीऽ लाऽ ऽऽ ना ही म हाऽ रऽ

ग ग सा रे रे सा
मां ग चं भा र जी ।।

याप्रमाणे संपूर्ण गीत म्हणतात. प्रत्येक ओळीचा शेवटचा शब्द पालुपदासारखा सा रे रे सा, या स्वरांवर म्हणून शेवटी षड्ज लांबवितात. माय, जी, अवं माय, माय यापैकी एखादे पूरक गायनाच्या सोयीसाठी वापरतात.

दसऱ्याच्या गीतात उपयोगात येणाऱ्या चालींची संख्या अत्यंत मर्यादित आहे. काही स्वररचनांचा आराखडा पुढे दिला आहे. त्यावरून एकाच स्वररचनेला आलटून पालटून त्यावर गीतांच्या अक्षरांची स्थापना केलेली आहे असे आढळून येईल. बहुतेक स्वररचना या स्वरांभोवतीच घुटमळतात.

दसऱ्याच्या गीतांच्या स्वररचना पुढीलप्रमाणे आहेत.

(१) ध़ सा सा ऽ, रेगमप, मगरेसा, रे ऽ रे ऽ ।।

(२) सा सा रे ऽ, सा सा सा सा सा, रे रे, रे ग ग ऽ ऽ ।।

(३) सा सा रे ऽ, रे सा, सा सा ऽ, रे ग ग ऽ, ग ऽ
रे ग म गरे, सा सा सा ऽ सा ॥

(४) रे ग म प पम रे सा, रे ऽ रे ऽ
रे ग म प ध प मग रेसा रे ऽ रे ऽ ॥

(५) रे ग म प ध प प, प ध ध ध ध
ध ध प प, रे ग म प प ध प प प प ॥

(६) सा सा रे ग रे सा सा सा रे ग म प
ध प म ग रे सा नि़ ध़ ॥

(७) सा रे ग म पम गरे रे, रे ग म प
धप मग ऽ ऽ ऽ, सा रे गम प, पम
गरे, रे ग म प धप मग सा रे सा सा सा ॥

(८) रे ग म प ध प म ग ॥

(९) सा सा रे ग रे सा, रे रे रे सा,
सा सा रे ग म ग रे सा सा सा ॥

(१०) नि़ सा रे ग म ग रे रे गरे
सा नि़ सा रे रेग सा सा सा ॥

(११) ध़ सा रे ग म ग रे –
सा सा रे ग सा रे सा ॥

(१२) सा रे ग सा रे ग रे रे सा, रे ग म ऽ
सा सा रे सा सा सा सा सारे रेग सा रे
ग रे रे सा ॥

(१३) सा सा रे गग ग ग, मध पनि धप
पपप, गप मगरें सा रे गमप ॥

(१४) सा रे ग म ग रे सा – रे सा रे –,
रे सा सा सा, नि़ सा, रे ग म, ग रे
सा रे ऽऽ ॥

बहुतेक गीते गद्यवजा अशी रचलेली आहेत. ती स्वरांवर न म्हणता लयीत म्हणतात. स्वरांचा जेमतेम आधार घेतलेला दिसतो.

उदा. नदीच्या थडीनं फुलला करसू, अजि फडे घ्या बाया व्हा, कोष्ट्याच्या साथीनं चालला बाबाजी इत्यादी.

ही गीते बहुतांशी लयबद्ध आहेत. काव्यदृष्ट्या सामान्य आहेत पण लयबद्धता हेच या गीतांचे आकर्षण आहे. गीतांचे गायन विशिष्ट समाजातच होते. यामुळे दसऱ्याच्या गीतांची आवड इतर लोकांना नाही.

सावली विभागात प्रचारात असलेल्या दसऱ्याच्या गीतात गायनाच्या दृष्टीने विविधता आहे. सरळ सरळ स्वर न घेता एका मात्रेत दोन स्वर शब्दांच्या किंवा आकाराच्या सहाय्याने बरेच ठिकाणी घेतलेले आहेत. बहुतेक ग़ीतात ऋषभाला महत्त्व आहे. गायनाच्या स्वरविस्ताराचे क्षेत्र ध़, सा, रे, ग, म,प,ध पर्यंत असून क्वचित् कोमल निषाधापर्यंत ते पोहोचले आहे. नि घेणारी ग़ीते मंद्र सप्तकातील धैवत घेत नाहीत. स्वराचा आराखडा म्हणून सा रे ग म प या स्वरांवर बहुतेक ग़ीत रचना होते. काही ठिकाणी कोमल ग़ंधाराचा प्रयोग आढळतो. सर्वच ग़ीते लयीत गाईली जातात. स्त्रिया एकत्र जमून गाणी म्हणतात, म्हणून मर्यादित अर्थाने या ग़ीतांना 'समूहग़ीते' म्हणायला हरकत नाही.

▪ ▪ ▪

४. बारी

नागपूर विभागात सर्पदंशाचे विष उतरविण्यासाठी 'बारी' नावाची गाणी गातात. ही गाणी नागपंचमीची गाणी म्हणूनहि म्हणण्याचा प्रघात आहे.

सर्पदंश झालेल्या व्यक्तीला गावाच्या पारावर हनुमानाच्या देवळाच्या चवुतऱ्यावर उभी करतात. सभोवताली माणसे जमवून वाऱ्या म्हणतात. सर्पदंश झालेल्या व्यक्तीला झोप येऊ द्यायची नाही. तिला जागे ठेवायचे म्हणून या वाऱ्या मोठमोठ्याने म्हणून 'चेतावणी' देतात. ती व्यक्ती काही वेळाने नागाप्रमाणे डोलू लागते व घुमू लागते. डोलून डोलून थकली म्हणजे त्या व्यक्तीच्या तोंडातून फेस येऊ लागतो. त्या फेसाबरोबर सर्पाचे शरीरात भिनलेले विष बाहेर येते व फेस काढून टाकला म्हणजे रोगी बरा होतो असा समज आहे.

नागपंचमीच्या पंधरा दिवस अगोदर गाण्यांची उजळणी करावयाची म्हणूनही मंडळी एकत्र जमून ही गाणी म्हणतात. एकाने एक कडवे म्हणायचे व दुसऱ्याने त्याच्या पाठोपाठ गाणे सुरू करायचे असा प्रघात आहे. लागोपाठ पाळीपाळीने गाणी म्हणत जातात. आता एकाची पाळी मग दुसऱ्याची, नंतर तिसऱ्याची. पाळी म्हणजे बारी. म्हणून या गाण्यांना 'बारी' असे नाव पडले आहे. सर्पदंश होणे याला 'टांक लागणे' म्हणतात. तसेच 'विष काढणे' याला 'झेंडू फोडणे', 'चेतावणी देणे' किंवा 'खंवरणी देणे' असे शब्दप्रयोग रूढ आहेत. वाऱ्यांच्या गीतांबरोबर काही लोक मंत्र म्हणतात. गावातील पंधरा-वीस लोकांनाच हे येतात. या मंत्रांना 'खंड' असे म्हणतात. खंडांची रचना पद्यबद्ध असते. मंत्र म्हटल्याप्रमाणे घाईघाईने ते म्हणतात. मंत्रांची शब्दरचना पुढीलप्रमाणे असते.

१. गणा गणा कडवे कणा
ऐसे गण चालते झाले
वाघणी विघणी वाटे भेटले
कोल्हापूरचा धाक वर्षला
मान्याचं पोरगं हिकमती
खडक फोडून लावलं पाणी
पाणी जाई दांडोदांडी
तिकडून आल्या दोघी बारणी
द्वारकेचा श्रीहरी
पान उजरो त्यांच्या घरी ॥

(बारणी = जातीचे नाव; उजरो = उतरो)

सर्पदंश उतरविणाऱ्या मांत्रिकांचे अनेक पक्ष आहेत. निरनिराळ्या जातींप्रमाणे वेगवेगळे पक्ष असतात. धनात्री, नागमोती, गरुडपक्ष असे विविध पक्ष असून ते एकमेकांचे प्रतिस्पर्धी असतात. 'नागमोती' स्वतःला अधिक प्रभावी मांत्रिक समजतात. मांत्रिकाचे सर्पविष उतरविण्यासाठी दंश झाल्यावर करावयाचे सोपस्कार वेगवेगळं असतात. गरुडपक्ष सात गढ्ढे (खड्डे) करून सर्पदंशित व्यक्तीला ते हुंगायला लावतात. काही पक्ष हळदीने रंगविलेले ज्वारीचे पिवळे दाणे सर्पदंश झालेल्या माणसाच्या अंगावर जोरजोराने फेकून त्याच्यावर 'डोळे काढून' म्हणजे डोळे वटारून मोठमोठ्याने 'बाऱ्या' म्हणतात. ज्वारीच्या दाण्यांचा मार, मंत्र म्हणणाऱ्याचे वटारलेले डोळे आणि बाऱ्यांचा धीर गंभीर आवाज ऐकून साप चावलेला माणूस आधीच भ्यालेला, आणखी घाबरतो व थोड्याच वेळात घुमू लागतो. साप न चावलेला पण सर्पाला नुसता पाहूनच भ्यालेला म्हणजे 'कल्प धरलेला' मनुष्य देखील अशा वेळी घुमू लागतो. काही मांत्रिक सर्प चावलेल्या व्यक्तीला मिरची, कडुलिंबाचा पाला व गूळ खायला देतात. मिरची व कडू पाला 'गोड' लागला, तसेच गूळ 'कडू' लागला तर सर्पदंशाची 'परीक्षा' झाली असे समजून मंत्र म्हणतात. काही मांत्रिक स्त्रीच्या डोकीचा केस पाण्यात सोडून सर्प चावलेल्या माणसाच्या

समोर ठेवला तर तो भितो असे समजतात. धनात्री पक्षाचे मांत्रिक बाऱ्या न म्हणता नुसते मंत्र म्हणतात. बारीच्या गाण्यांची संख्या अत्यंत मर्यादित आहे. यवतमाळ जिल्हयातील 'पाटणबोरी' या गावच्या आसपास बारीचे एकच गाणे सर्पाचे विष उतरेपर्यंत सतत म्हणत राहतात. सगळेच सर्प विषारी नसतात. एखादेवेळी मामुली सर्प चावला असेल व नुसत्या भीतीने माणूस घुमत असेल तर त्याला सतत जागृत ठेवल्यास काही वेळाने तो आपोआपच पूर्ववत् चांगला होतो. अशा वेळी त्याचे विष आपल्याच उपचाराने उतरले, आपला विजय झाला अशा समाधानाने बाऱ्या गाणारी माणसे परत जाऊ लागतात. चावलेला सर्प जहरी असला व सर्पदंश झालेली व्यक्ती मरण पावली तर मांत्रिकाचा पराभव होतो. मरण पावलेल्या व्यक्तीचे नातेवाईक ही 'केस' विघडवली म्हणून रागावतात. त्यांची व मांत्रिकांची वाचावाची होऊन मारामारी होईपर्यंत प्रकरण विकोपास जाते. बिनविषारी असा बारीक सारीक साप चावल्यास विषबाधा होत नाही. मोठा जहरी साप चावल्यास माणूस दगावतो. तेथे मंत्राचा काहीच प्रभाव पडत नाही, असा अनुभव येतो. आजकाल सर्पदंशावर रामबाण औषधे उपलब्ध होऊ लागली आहेत. म्हणून अलिकडे लोकांचा या बाऱ्यांवरील विश्वास उडून जात आहे.

नागपूर पासून सुमारे १२० किलोमीटर्स अंतरावर असलेल्या 'वर्धा' जिल्ह्यातील सावली या गावात बाऱ्या गाण्याची प्रथा गेल्या दहा बारा वर्षापासून बंद पडल्याचे कळले. त्याचे असे झाले. एकदा एका स्त्रीला एक मोठा विषारी साप चावला. तिला मारोतीच्या पारावर आणले. बाऱ्या सुरू झाल्या. सर्प फार जहरी असावा. ती स्त्री मरण पावली. तेव्हा मांत्रिक आणि मृत स्त्रीचे नातेवाईक यांच्यात भांडण सुरू झाले. तेवढ्यात एक पोलीस सब्-इन्स्पेक्टर आला व त्याने त्या स्त्रीचे प्रेत ताब्यात घेऊन पंचनामा करावयास सुरुवात केली. जमलेल्या लोकांच्या साक्षी घेण्यासाठी तो दरडावून प्रश्न विचारू लागला. भ्यालेली माणसे बोलेनात. त्यामुळे त्याने आपला आवाज चढविला होता. परिणामी ती माणसे अधिकच घाबरली व सैरावैरा पळू लागली. तेव्हापासून बाऱ्या गाण्याची प्रथा सावली या गावी बंद

पडली आहे, असे तेथील रहिवाशांनी सांगितले. या माणसांना आता बाऱ्या नीट आठवत देखील नाहीत. ही बाऱ्याची गाणी नाहीशी होणार हे स्पष्ट दिसू लागले आहे.

१९४८ साली प्रचारात असलेल्या वारी या गीतांची स्वरलिपी पुढे दिली आहे.

२. पहिली पंची नागपंचमी
डोंबर पुंजाया जाती
पहिले चेले गरुड चेले
बाड झाले ॥

(पंची = पंचमी. गरुडचेले = गरुडपक्ष)

सा सा ग रे ग – – – – – रे रेसा रे रे रे – – – –
प हि ली पं ची ऽ ऽ ऽ ऽ ना ऽग पं च मी ऽ ऽ ऽ ऽ

रेसा सा सा रे सा रे – – – – – – रे सा – – – – –
डों ऽ व र पुं जा या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ जा ती ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

सा सा ग – – रे ग – – – – – – रे रे सा
प हि ले ऽ ऽ चे ले ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ग रु ड

रे रे – – – – – – – रे ग सा सा – – – – – –
चे ले ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ बा ड झा ले ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ॥

हे छोटेसे गीत अत्यंत ढाल्या व धुमलेल्या स्वरात म्हणतात, प्रत्येक ओळ दोनदा म्हणतात. अत्यंत विलंबित लयीत व आकारात दाखविलेले स्वर श्वास पुरेपर्यंत वाढवून म्हणतात. तेव्हा गंभीर, भीतियुक्त वातावरणाची निर्मिती होते. सर्व लोक मिळून हे गीत म्हणतात.

नागपूरपासून सुमारे २४० किलोमीटर्सवर असलेल्या यवतमाळ

जिल्ह्यातील पाटणबोरी व आसपासच्या खेड्यात या प्रकारचे एक गीत प्रचारात आहे. गोंड जमातीतील वाजंत्री वाजविणारे प्रधान लोक हे गीत पुढील प्रकारे म्हणतात. गीताची लय अत्यंत जलद असंते. या गीताला चार कडवी असून त्याची स्वरलिपी पुढीलप्रमाणे आहे.

३. पहिलीस पंची रे नागपंची
चेले सिखाया निघाले
गुरुदुम चेले रे वाट झाले
पडले चांभारा कुंडी
गुरु खणीरा गुरु सहीरा
गुरुदुम मोर ज्योती
जय जय डंखा
उतार वीखा कर रे पोहणपाणी ॥

सर्प होशीन अंगा येशीन
नदी नाल्याच्या धोंडिया
घुस खाशीन नरक वनशीन
सखिया बंधवासी जाशीन
जय जय डंखा उतार वीखा (विषा)
वीखा कर रे पोहणपाणी ॥

वरल्या कोणी रे सीख झाली
सीखणी करे कायाळी
थय थय वारी वारी पडली धरणीवरी
येते विखाची लहरी
जय जय डंखा उतार विखा
वीखा कर रे पोहणपाणी ॥

वारी घुतली नहायेली
ससऱ्या निमितां गेली
थय थय वारी धरणीवरी
येते विखाची लहरी
जय जय डंखा उतार विखा
वीखा कर रे पोहणपाणी ॥

ध़ ध़ सा सा सा रे ग – रे सा सा रे रे
प हि लि स पं ची रे ऽ ना ऽ ग पं ची

म म म म ग रे ग – रेसा रे ग
प हि लि स पं ची रे ऽ नाग पं ची

रे सा रे सा रे ग सारे सा रे –
चे ले सि खा या ऽ नि घा ले ऽ

रे सा रे – रे सा रे – रे सा सा सा सा
गु रु दु म चे ले रे ऽ वा ऽ ट झा ले

ग ग म म रे सा रे – रे सा सा रे रे
गु रु दु म चे ले रे ऽ वा ऽ ट झा ले

ग ग म ग रे ग रेसा रे सा
प ड ले चां भा रा ऽऽ कुं डी

ग म म मसा ग रे ग ग रे
गु रु स णी रा गु रु स ही रा

रे रे सासा रे ग मसा ग रे रेसा गसा
गु रु दु म मा रे ऽऽ ज्योति ऽ ऽ

ग म म म मसा ग रे ग ग रे
ज य ज य डंखा उ ता र वी खा

रे रे सा – रे गम सा ग रे रेंसा गसा – –
क र रे ऽ पो हऽ ण पा णी ऽ ऽ ऽ ऽ ॥

वरील गीतात 'गुरुदुम चेले रे वाट झाले' ही ओळ दोन वेळा म्हणतात. 'वीखा कर रे पोहण पाणी' हे ध्रुवपदाप्रमाणे म्हणतात. 'चेले सिखाया निघाले' व 'गुरुदुम मारे ज्योती' मधील 'ज्यो' आणि 'ती' अक्षरांवरील रें सा चे आंदोलन फार आकर्षक असते. हे एकच गीत या विभागात प्रचारात असून ते पाळीपाळीने सर्पदंश झालेल्या माणसाचे विष उतरेपर्यंत म्हणतात. कधी कधी सारी रात्र हेच गीत म्हणण्यात घालवतात. नंतर मंत्राने "खिवचणी" करतात.

वरील चालीवर 'गणाचे' गाणे देखील म्हणतात. या गाण्यात दहा देवांना नमन केलेले आहे. गाण्याचे शब्द पुढीलप्रमाणे आहेत.

४. पहिला नमन पहिला गण
दुसरा नमन दुर्योधन
तिसरा नमन त्रिभुवन
चवथा नमन चऊथ गण
पाचवा नमन पाचहि पांडवा
सहावा नमन सहा दर्शन
सातवा नमन सातहि आसरा
आठवा नमन महिषासुरा
नववा नमन नव दर्शनी
दहावा नमन परमेश्वरा ॥

सावली विभागातील गणाचे गाण्यात तेरा देवांना नमन केले आहे.

५. पहिला गण गण गण गण
दुसरा गण दुर्योधन
तिसरा गण त्रिभुवन
चवथा गण चौसर जोगवा
पाचवा गण पाचहि पांडवा
सहावा गण सहाहि दर्शन

सातवा गण साती रुद्र
आठवा गण बहिरू बाळा
नववा गण नवकुडी नागा
दहावा गण दाही दर्शना
अकरावा गण अकरा रुद्रा
बारावा गण बारव्या राशी
तेरावा गण गुरु चरणासी

शेवटी पुढील ओळी आहेत.

धावा करीन गुरूचा
तुटतील पापाचे बंधन
चढतील पुण्याला निशाण
सीता लागली वनवासा
कृष्ण खेळे रे चडूफळी रे भगवाना ॥.

गीताची चाल अशी आहे–

सा सा रे रे रे रे रे सा सा सा सा
प हि ला ग ण ग ण ग ण ग ण

सा रे ग ग, ग रे ग प ग रे सा
दु स रा ग ण दु र्यो ऽ ध न ऽ

सा सा रे रे रे रे रे सा सा सा सा
ति स रा ग ण त्रि भु ऽ व न ऽ

शेवटी,

सा रे ग ग ग ग रे ग प ग रे सा
धां वा ऽ क री न गु रु ऽ चा ऽ ऽ

सा रे ग ग ग ग ग रे ग प ग रे सा
तु ट ती न् पा पा चे बं ऽ ध न ऽ ऽ ॥

या गीतातही पहिली ओळ प्रथम ऋषभावर लांबवून दुसरे वेळी षड्जावर संपवितात. हे गीत अत्यंत सावकाश, स्वर लांबवून संथ आवाजात म्हणतात. सर्वांचा मिळून घुमणारा आवाज निघतो. शांत वातावरणात भयाण भीती निर्माण होत असल्याचा भास होतो.

६. तळहाताचा केला घाणा
आंगुठ्याची केली लाट
नौकोडी धरले नाग
तेहि टाकले घाण्यात
आरडून पिरडून काढलं तेल
तेल्या भरल्या घागरी
त्या नेल्या मथुरा बाजारी
तेल घ्या ना आया बायानो
तेल हाय का कैशाचं
तेल होय नौकोडी नागाचं
तेल होय माझ्या बंधवाचं
तुटतील पापाचे बंधन
चढतील निशाण ॥

सा रे रे रे सा रे सा रे रे
त ळ हा ता चा के ला घा णा

सा रे रे रे सा रे सा सा सा
त ळ हा ता चा के ला घा णा

सा रे ग रे सा ध़ सा सा
आं गु ठ्या ची के ली ला ट

या गाण्यातील प्रत्येक ओळ दोन वेळा म्हणतात. पहिल्यावेळी ऋषभावर, दुसऱ्यावेळी षड्जावर ओळ समाप्त करतात. गीतात स्वरांपेक्षा शब्दांना अधिक महत्त्व आहे. गीताची लय मध्यलयीसारखी असते.

बारीच्या पुढील गीतात शेष नागाचे वर्णन आहे. एक शेतकरी

कार्तिकी, रोहिणीचा पाऊस पडल्यानंतर शेतात नांगर घेऊन जातो व आपले तासे हाणतो. त्यावेळी त्याला वेगवेगळ्या जातीचे सर्प दिसतात.

७. आल्या कीर्तकर (कार्तिकी) रोहिणी
त्या होय मृगाच्या बहिणी
चालल्या नदी पुरुषानं
त्या गेल्या भूमि मातेवरी
तेथे होते कुणब्याचे शेत
कुणबी गेला नांगर घेऊन
पहिलं तासं का हाणलं
दुसरं तासंही हाणलं
तिसरं तासं का हाणलं
चवथं तासं का हाणलं
पाचवं तासंही हाणलं
पहिल्या तासी निंघाला दूधन शेष
दुसऱ्या तासी निंघाला फुलन शेष
तिसऱ्या तासी निंघाला भद्र शेष
चवथ्या तासी निंघाला काथन शेष
पाचवा निंघाला डोमा शेष ॥

हे गीत इथेच संपते. या गीताची चाल पुढीलप्रमाणे आहे—

सा रे ग ग रे सा सा रे सा धॖ
आ ल्या ऽ की र्त क र रो हि णी

सा रे म ग रे सा सा सा सा —
त्या हो य मृ गा च्या ब हि णी ऽ

सा रे रे ग ग रे सा सा रे सा धॖ
चा ल ल्या ऽ न दी पु रु षा नं ऽ

सा रे म ग रे सा सा सा सा
त्या गे ल्या भू मि मा ते व री ॥

या गीतात सा ध़ हा प्रकार ऐकण्यासारखा आहे. ही पूर्णपणे मींड नाही. पूर्णपणे खटका नाही. धैवताचा स्पर्श संपूर्णरीत्या नाही. तरीपण यात हे तीनहि प्रकार ऐकू येण्यासारखे आहेत. धैवताला स्पर्श होतो न होतो तोच स्वर तोडला जातो. मग मोठा दीर्घ श्वास घेऊन दुसरी ओळ सुरू होते.

८. जन्मा येशी सर्प होशी
तुला लाठीनं मारती
बोरी कांठी नेऊन टाकती
आगाशी शिकारी फिरती
शिकाऱ्या धरली टाळू
मारली झडप न्
नेला पिंपळ शेंड्यावर
तुला खाती तोडू तोडू
खाईन गिरद्या घारी
तुझं मांस मुंग्यापरी ॥

हे गीत म्हणजे 'दंश' करणाऱ्या सर्पाला आव्हान आहे. सर्प जमिनीवर सापडला तर त्याला माणसे काठीने मारून बोरीच्या फांद्याच्या काटेरी कुंपणावर लोंबकळत ठेवतील. मग आकाशात उडणारे शिकारी पक्षी या सापाची शिकार करून त्यावर झडप घालतील आणि त्याला तोंडात धरून उडून पिंपळाच्या झाडावर बसतील. सापाचे तुकडे तुकडे करून ते खातील. उरलेले तुकडे गिधाडे, घारी खातील आणि त्याचे भूमीवर पडलेले बारीक तुकडे देखील त्यांच्या भक्षस्थानी पडतील. काहीच शिल्लक उरणार नाही. सर्पाने माणसाला दंश केला तर त्याला काय प्रायश्चित मिळेल याचे भयानक वर्णन केलेले आहे. हे ऐकून तरी सर्पाने सावध व्हावे व आपले विष माणसाच्या शरीरात घालण्यासाठी दंश करण्यापासून परावृत्त व्हावे असा उपदेश आहे. दंश केला असेल तर विष उतरवून टाकावे असे सर्पाला सांगितले आहे.

सा रे ग ग – – – – रे सा रे सा – – – –
ज न्मा ये शी ऽ ऽ ऽ ऽ स र्प हो सी ऽ ऽ ऽ ऽ

रे सा रे सा – – – –
स र्प हो सी ऽ ऽ ऽ ऽ

सा रे ग ग ग – – – रे सा रे सा
तु ला ला ठी नं ऽ ऽ ऽ मा ऽ र ती

रे सा रे सा
मा ऽ र ती ॥

या गीतात संपूर्ण ओळ द्विरुक्त न करता प्रत्येक ओळीतील शेवटचा शब्द दोनदा म्हणतात. एका समूहाने "जन्मा येशी सर्प होशी" म्हणून शेवटचा स्वर खूप लांबवावयाचा व त्यांचा श्वास संपायला आला म्हणजे दुसऱ्या समूहाने "सर्प होशी" हे शब्द त्याच पद्धतीने स्वर लांबवून म्हणावयाचे असा प्रकार असतो. रात्रीच्या वेळी हे गीत ऐकले म्हणजे भरदार स्वरांच्या संथ गायनाने वातावरणात गांभीर्य कसे आणता येते याचा प्रत्यय येतो.

९. राजीन रात इंद्राची अंबा पात्राची
अमृताचा डेरा तिच्या हाती
पंचारती घेऊन गेली गं।साव्याच्या घरा
अरे वाळूच्या पूता
जे डंखिले ते निसंत झाले
गरुडाची पुंजा सावन केली ॥

नेहमीप्रमाणे गीताची पहिली ओळ द्विरुक्त होते. प्रथम ऋषभावर व नंतर षड्जावर न्यास होतो. गीताच्या चालीवर महादेवाच्या गाण्याच्या चालीचा प्रभाव आहे. शेवटचा स्वर लांबविण्याची पद्धती तर सही सही महादेवाच्या गाण्यासारखी आहे.

सा साध़ ध़ ध़ – सा ध़ सा सा रे साध़ – –
रा जीऽ न राऽ त इं द्रा ची ऽ गाऽ ऽ ऽ

सा ध़ ध़ ध़ — सा रे सा सा —
रा जी न रा ऽ त इं द्रा ची ऽ

रे ग रे सा सा — —
अं बा पा त्रा ची ऽ ऽ

सा ध़ ध़ सा रे ग रे सा सा सा — — — —
अ मृ ता चा डे रा ति च्या हा ती ऽ ऽ ऽ ऽ ॥

'वारीच बारी चंदन' या ग़ीतात शेषाचे डोम्या नाग, गव्हाळ्या सर्प, तिडक्या सर्प, येरड बेरड असे प्रकार दिले असून त्यांची माता नागवेली आणि पिता कामिनशेष होत असे वर्णन आहे. 'अच्छेर' म्हणजे चांगला असशील तर अंगा येशील नाहीतर 'वहिणीच्या खाटी जाशीन', 'मायच्या खाटी जाशीन', 'नर्कं कुंडातले पाणी पिशीन', 'चांभार कुंडातले पाणी पिशीन' असा शाप दिला असून 'तुला काडियानं मारतील', 'टाकतील रे कूपकाठी', 'खातील मगरमाशा, गिद्धघारी' अशी भीती दाखवली आहे. गीताचा शेवट 'सीता लागली वनवासा, कृष्णा खेळे रे चेंडूफळी रे भगवाना' असा होतो.

१०. बारीच बारी चंदन
बारी न्हायेली धुतली
जाऊन चिळख्यावर बसली
त्याही चिळख्याचे चारच खांदे
पहिल्या खांदीला डोम्या नाग
दुसऱ्या खांदीला गव्हाळ्या सर्प
तिसऱ्या खादीला तिडक्या सर्प
चवथ्या खांदीला येरड बेरड
तुझी माता नागवेली
तुझा पिता रे कामिन शेष
अच्छेर असशील तर अंगा येशील
नाहीतर वहिणीच्या ख.टी जाशीन्
अच्छेर असशील तर अंगा येशील
सग्या मायच्या खाटी जाशील

अच्छेर असशीन तर अंगा येशील
नाहीतर नर्क कुंडीतले पाणी पिशीन

अच्छेर असशीन तर अंगा येशीन
नाहीतर चांभार कुंडीतलं पाणी पिशीन (पेशीन)

तुझं चालणं रे कूप कांठी
तुझं राहणं रे कूप कांडी

तुझं चालणं रे पोटावरचं
तुला मारतीन रे काडियानं

तुला टाकतीन रे कूप कांठी
तुला खातीन रे मगरमाशा

तुला खातीन रे गिद्धधारी
सीता लागली वनवासा

कृष्ण खेळे चेंडूफळी रे भगवाना ।।

सा रे ग प प म ग रे –
बा री च बा री चं द न ऽ

सा रे ग रे सा सा
बा री च बा री गा ।।

सा सा रे ग ग रे सा ध़
बा री न्हा ये ली धु त ली

सा सा रे सा सा सा –
बा री गा न्हा ये ली ऽ

सा सा सा रे ग ग रे सा
जा ऊ न वि ळ ख्या व र

सा सा ध़ – सा रे सा सा सा सा – –
बै स ली ऽ गा ऽ वि ळ ख्या व री री ।।

शेवटी,

प प प प प ग रे सा सा
सी ता ला ग ली व न वा सा

रे सा सा रे रे सा रे ग ग रे सा
कृ ष्ण खे ळे रे चें डू ऽ फ ळी रे

सा सा सा सा
भ ग वा ना ।।

वरील गीताचे वैशिष्टच म्हणजे ओळीचा शेवटचा भाग द्विरुक्त न होता पहिले दोनच शब्द द्विरुक्त होतात. उदाहरणार्थ, वारीच वारी चंदन या ओळीत "बारीच बारी" आणि वारीच बारी न्हायेली धुतली मध्ये "बारीगा न्हायेली" हे शब्द पुनः म्हणतात. गा हे पूरक होय. या द्विरुक्तीला "टीका" म्हणजे ध्रुवपद म्हणण्याचा प्रघात आहे. शेवटच्या "सीता लागली वनवासा" या ओळी कोणत्यातरी दुसऱ्या गीतातील असून त्या या गीतास ठिगळासारख्या जोडल्यासारख्या वाटतात. पाच क्रमांकाच्या गीतातहि त्या आहेत.

बारीची गीते संगीताच्या दृष्टीने फार महत्त्वाची समजली जात नाहीत. बऱ्याच गीतांची शब्दरचना ओबड धोबड असून काव्यहि त्रुटित आणि बेताचेच आहे. असंबद्ध कल्पनांना एकाच ग़ीतात स्थान दिले आहे. गीतांची संख्या मर्यादित आहे. पण प्रत्येक गाण्याची चाल वेगवेगळी आहे.

सर्पदंश म्हणजे प्रत्यक्ष जीवन मरणाशी झुंज. प्रसंग ग़ंभीर. या घटना लक्षात घेऊन या सर्व गीतांचे गायन भीती, उत्कंठा, चिंता यांनी ग्रासलेल्या अशा विचित्र वातावरणात होते. गातांना धीरग़ंभीरपणे स्वर लांबवून म्हणतात. त्याने हे वातावरण अधिकच भेसूर होण्यास मदत होते.

ग़ीतांचा स्वरविस्तार सामान्यतः सा, रे, ग, रे, सा एवढ्या क्षेत्रात होतो. काही ग़ीतात हे क्षेत्र पंचमापर्यंत व मंद्र सप्तकातील धैवतापर्यंत विस्तारित होते. या सर्व गीतात ऋषभाचे महत्त्व फार आहे.

बहुधा सगळ्या गीतांच्या ओळी दोन वेळा म्हणण्यात येतात. गीताची पहिली ओळ ऋषभावर टांगती ठेवून दुसऱ्या वेळी तीच ओळ षड्जावर आणून संपविली जाते.

या पुनरावृत्तीचे स्वरूप गायनाच्या दृष्टीने साद घालण्यासारखे आहे. एका गटाने एक ओळ म्हटली की, दुसरा गट तीच ओळ पुन्हा "दोहारतो." म्हणून या गीतांना समूहगीताचे स्वरूप येते. मर्यादित समाजात निवडक व्यक्तींकडून गायिली जाणारी ही बारीची गीते प्रचारातून नाहीशी होणार व त्यांचा मागमूसहि राहणार नाही असा रंग सध्या दिसत आहे.

■ ■ ■

५. भुलाई

नागपूरपासून सुमारे २४० किलोमीटर्संवर यवतमाळ जिल्ह्यात केळापूर तालुक्यात पाटणबोरी नावाचे एक खेडेगाव आहे. ह्या गावापासून ५ कि. मी. वर आंध्र प्रदेशाची सरहद्द सुरू होते. या गावातील अर्धे रहिवासी तेलगु व अर्धे रहिवासी मराठी भाषा बोलतात. बहुतेक मराठी भाषिकांना प्रचारातील तेलगु भाषा बोलता येते. या गावात जवळपास शंभर भोई कुटुंबे राहतात. भोई लोक मच्छीमारीचा धंदा करतात. पाटणबोरी या ठिकाणी महार, मांग यांची वसती नाही. येथील भोई स्त्रिया दसऱ्यानंतर येणाऱ्या भुलाई पौर्णिमेला भुलाईची गाणी म्हणतात. 'आखाड पखा' पासून म्हणजे आषाढ पक्षापासून भुलाई पुनवेपर्यंत या गीतांचे गायन होते. नागपूर विभागात दसऱ्याच्या सुमारास मांग जमातीतील स्त्रिया ज्याप्रमाणे टोपलीत 'शिलवा' तयार करून घरोघर फिरून दसऱ्याची गाणी म्हणतात व ज्वारीचा जोगवा मिळवून दसऱ्याच्या दिवशी नदीवर जाऊन एकत्र स्वयंपाक करून भोजन करतात त्याप्रमाणे या भोई स्त्रिया कापडाची भुलाईची मूर्ती करून एका टोपलीत ठेवतात व आश्विनी पौर्णिमेच्या पंधरा दिवस अगोदर घरोघर जाऊन ही गाणी म्हणतात. ज्वारी मिळवतात. भुलाई पुनवेला पाटावर या भुलाईची स्थापना करून नदीकिनारी भोजन करतात.

भुलाईची ही गाणी समूहाने म्हणतात. स्त्रिया आपले दोन गट पाडतात. एका गटाने एक ओळ म्हटली की, दुसरा गट तीच ओळ पुन्हा म्हणतो. ही गीते अगदी खडचा सुरात व मोकळचा आवाजात म्हणतात. या गीतांची पारायणे अनेक वेळा होत असल्यामुळे सर्व स्त्रिया एकमेकींच्या आवाजात आवाज मिळवून सुंदर रीतीने गायन करतात.

त्यामुळे समूह गायनात इतरत्र आढळणारा विस्कळीतपणा येथे अजिबात दिसत नाही.

भुलाईच्या गीतात विषयांचे वैविध्य फारसे नाही. गीतांची शब्द-रचना साधी, सोपी व भोई समाजात वापरात असलेल्या मराठी भाषेत आहे. भुलाईची गाणी व त्यांची स्वरलिपी पुढे दिली आहे.

१. माझ्यानं कांडण होत नाही
माझ्या सवतुला कराई
सवत लोण्याची अन् साई
असं लोणी माय गळलं
अशी गंगा पघळली
अशी गौरुला वापरली ।।

सा रे सा रे ग रे रे सा सा – सा
मा झ्या नं कां ड ण हो त ना ऽ ही

सा रे सारे ग रे – रे सा – सा –
मा झ्या सव तु ला ऽ क रा ऽ ई ऽ

सा नि़ नि़ सा रे सा – रे ग ग – ग
स व त लो ण्या ची ऽ अ न सा ऽ ई

सा रे सा रे ग रे रे रे सा – सा
अ सं लो णी ऽ मा य ग ळ ऽ लं ।।

(माझ्या सवतुला कराई = माझ्या सवतीकडून करवून घ्या)

वरील गीताची स्वररचना अगदी सरळ आहे. कोमल गांधाराचा प्रयोग वैशिष्टपूर्ण आहे. प्रत्येक ओळीतील उपान्त्य अक्षर लांबवून म्हणतात. लय मध्यलय असते.

२. बारा कोसा आहे किल्ला
किल्ल्यामध्ये आहे बाग
बागामध्ये आहे तळं
तळ्यातलं पाणी खेडं (खेळं)
जाई मोगऱ्याचं झाडं
ते माय झाड कशाला
महादेवाच्या पुजेला
गावा गावाचे येणार
पंचारती होणार
तेथे गोठ्याचे बांधण
गिरिजा जातीची गोंडीण
आली मुलुख सोडून
जाते पर्वत फोडून ॥

(एक कोस = दोन मैल)

सा रे – सा रे – सा रे – रे सा –
बा रा ऽ को सा ऽ आ हे ऽ कि ल्ला ऽ

सा रे – सा रे – सा रे – रे सा –
कि ल्ल्या ऽ म ध्ये ऽ आ हे ऽ बा ग ऽ ॥

हे गीत दोन स्वरांवर आधारित आहे. दर दोन अक्षरांनंतर दुसऱ्या अक्षरावरील स्वर एक मात्रा लांबविण्यात येऊन त्या पुढचे अक्षर त्यावरील स्वरास झटका देऊन म्हणतात. त्यामुळे या गीतात एक प्रकारची लय निर्माण होते. स्वर झटक्याने म्हटला तरी तोडत नाहीत. त्यामुळे स्वरात एक प्रकारचा पाण्याच्या लाटेसारखा प्रवाह (continuity) निर्माण होतो. अशा विलक्षण रीतीने स्वरांचे उच्चारण होते.

३. करवंदाचं फूल बाई कोण्या नारीनं तोडलं
तोडून तोडून नेलं राई रखमाई ऊचल
उघडा रुख्मिणी कवाड अशा कशाची वसरी
सत्यभामाच्या महालासी शंकर तुमच्या शेल्यासी

वास कशाची लागली वाणी तुमचे मैतर
तेनं इलाजी भारली तेनं फेकूनी मारली
तेनं नथनी घडवली तेनं फेकूनी मारली ॥

(करवंटचाचे = कोन्हाटीचे, वसरी = ओसरी, इलाजी = विलायची)

सा सा नि़ सा रे नि, सा सा – सा रे सा नि़
क र वं टचा ऽ ऽ, चं फू ऽ ल बा ई

सा रे ग ग म ग रे सा रे सा सा –
को ऽ ऽ ण्या ना री नं ऽ तो ड लं ऽ

सा सा सा रे सा सा सा नि़
तो डू न तो डू न ने लं

ग ग म ग रे – रे सा सा –
रा ई र रक्मा ई ऽ ज व ळ ऽ

ग ग ग म ग रे सा रे सा सा –
उ घ डा रु ख मी ऽ क वा ड ऽ

ग ग रे ग म – ग रे सा –
अ शा क शा ची ऽ व स री ऽ

ग ग ग रे ग म ग रे सा सा –
शं क र तु म च्या ऽ शे ल्या सी ऽ

ग ग रे ग म ग रे सा सा –
बा स क शा ची ऽ ला ग ली ऽ ॥

या चालीवर इतर सर्व ओळी म्हणतात.

४. नदीच्या कराडी पेरला मोगरा
अुलीसा खुर्डाला नगरवासी गेला
नगरीच्या राजाने जहागीर दिली
लहानशी गौरुला माडीवरी गेली
त्या का माडीचे शेवाळले गोटे
एवढचा रात्री कोण धुणं धूने
गौरीच्या साडीवरी सूर्या चमकती
चमक रे साडिया (सोनिया) हिरवा रंग मनीया ॥

(उलीसा = एवढासा, थोडासा)

सा रे ग – ग म ग रे सा सा सा रे –
न दी च्या ऽ क रा डी ऽ पे र ला ऽ

रे सा सा
मो ग रा

सा ग ग – म ग रे –
उ ली सा ऽ खु डी ला ऽ

सा सासा सा रे – सा सा सा –
न गर वा ऽ सी गे ला ऽ ॥

याप्रमाणे या गीताची चाल आहे.

५. वड पानं पिकले बापा
पांखरुं खाते गा
खाते तर खाते बापा वकशा देते
पाटीची मालनकार सासुऱ्या जाते
लोखंडी चूल बंधु रांधू मी कशी
येरंडीच्या काडया बंधु जाळूं मी कशी
फुलाची दगडी बापा उचलूं मी कशी ॥

(वकशा = ओकाऱ्या, दगडी = दगडाचे भांडे)

ध़ ध़ सा रे ग ग ग रे सा रे –
व ड पा नं पि क ले बा पाऽ ऽ

रे सा सा सा – सा साध़ ध़
पां ख रुं खाऽ ते गाऽ ऽ

ध़ सा रे ग ग ग रेसा रे
खा ते त खा ते बा पाऽ ऽ

सारे सारे रेसा सा – सा साध़ ध़
वऽ क शाऽ दे ऽ ते गाऽ ऽ ।।

या स्वररचनेवर इतर ओळी म्हणतात. ध़ सा आणि साध़ यांची संगती मनोवेधक आहे. तसेच, षड्जाला ऋषभाचा व मंद्र सप्तकातील धैवताचा कण फार सुंदर वाटतो. 'गा' हे पूरक या गीतात प्रत्येक ओळीच्या शेवटी लावतात.

६. काळया वावरात कारलीचा वेल
तेथी उतरला व्यंकोबा सोनार
त्याच्या पेटाडीत बुगड्याचे जोड
"घे ना, घे ना, बाई" "कशी घेऊ दादा
घरी नणंदा जावा करतील माझा हेवा"
"हेवा परोपरी नणंदा घरोघरी" ।।

रे म म म म ग रे सा रे सा रे – रे रे
का ळ्या वा व रा त का र ली चा वे ऽ ल बा

ध़ सा सा रे ग म ग रे सा सा सा सा रेग सा
का ळ्या ऽ वा व रा त का र ली चा वे ऽऽ ल ।।

याप्रमाणे प्रत्येक ओळ द्विरुक्त होते. पहिल्या ओळीच्या शेवटी 'बा' हे पालुपद वापरतात. एक ओळ दोनदा म्हटल्यावर गायनदृष्टया ती पूर्ण होते. दुसरे वेळी तीच ओळ म्हणताना शेवटच्या षड्जाला किंचित् कोमल गांधाराचा स्पर्श सुंदर आहे.

७. आणा आणा लवंगाचा रोप]
लावा लावा केगाई बाईच्या दारी
त्याले वल्हं हेल हेल पाणी
राम तोडे लक्ष्मण गैया बोले
येशील हरी बसशील पलंगावरी
राम तोडे लक्ष्मण गैया बोले ॥

(गैया = या ठिकाणी ग्वाही शब्द असावा)

सा	सा	सा	रे	–	ग	ग	म	ग	रे	ग	रे	सा	–	
आ	णा	आ	णा	ऽ	ल	व	इं	गा	चा	रो	ऽ	प	ऽ	
सा	नि़	सा	नि़	ग	म	म	गरे	रे	ग	रे	सा	–		
ला	वा	ला	वा	के	गा	ई	बाई	च्या	दा	ऽ	री	ऽ	॥	

याच चालीवर सर्व ओळींची स्थापना होते. शेवटच्या ओळीतील राम या शब्दाचे उच्चारण रा ऽ ऽ म असे होते. त्यापूर्वीचा 'बसशील' शब्द घाईघाईने दोन स्वरांवर म्हणतात. तसेच, पलंगावरी या शब्दाचे 'पलंगा' 'वरी' असे दोन तुकडे होतात.

८. तांदुळ सड वं गौराबाई
हे का दिवियाच्या ज्योती
तिला गवसला मोती
वंजेला गेला पती
उतरले तळ्यापारी
बरवा बाजार भरते
गौरु दातवन करी

कोण्या राजियाचा लेक
हाती गन्नेरीचा फोक ॥

(दातवन = दात साफ करणे, त्याला लागणारी झाडाची काडी, राजियाचा लेक = श्रीमंताचा मुलगा, गन्नेरी = उसाचे कांडे)

सा – सानि़ रेरे मरेम ग रे मरे – रे –
तां ऽ दुळ सड वंऽ गौ रा बा ऽ ई ऽ

सा सा रे रेम ग रे सा – सा –
हे का दि वि या च्या ज्यो ऽ ति ऽ ॥

याप्रमाणे सर्व ओळी दोनदा म्हणतात. मध्यमाचा कण फार सुंदर रीतीनें लावतात.

९. लंबी साडी सोगं सोडी
मथुरा बाजारी
तिकडून आला विश्वेश्वर
धरला पदर
सोड सोड शंकर देवा
जाऊ देवा माहेरी
माहेरीचं चित्तांग आलं
लेऊ देवा जीवाला ॥

(जाऊ देवा = जाऊ द्या, चित्तांग = गळचात घालावयाचा सोन्याचा अलंकार)

ग ग ग म ग रे सा नि़
लं बी सा डी सो गं सो डी

सा रे रे सा रे गरे सा नि़
म थु ऽ रा ब ऽऽ जा री

ग ग ग रे ग म ग रे सा नि़
ति क डू न आ ला वि श्वे श्व र

ग ग रे ग मग रे सा
ध र ला प ऽऽ द र

गग गग गग मम रे
सोड सोड शंक रदे वा

ग ग ग रे ग– म– रे–
जा ऊ दे वा माऽ हेऽ रीऽ

ग ग ग रे ग ग – रे– ग गमरे
मा हे री चं चि त्तां ऽ गऽ आ लंऽऽ

ग ग ग रे गग गम रे
ले ऊं दे वा जीऽ वाऽ ला ॥

या गाण्यातील गग मरे वरील ‘ लचक ’ फारच सुंदर आहे. गाण्याचा शेवट ऋषभावर होतो. हे आगळेच वैशिष्टच आहे.

१०. कृष्णा खेळे चेंडूफळी
तेथून चेंडू झंकारिला
कळंवा खाली अडकला
काढुन लडता देवकाबाई
आम्हा किसन आला नाही
पाच गंगाळी न्हाला नाही
आंगडे टोपडें ल्याला नाही
रास विदी गेला नाही ॥

सा सा सा रे रेग मप धप म गरे रे
कृ ष्णा खे ळे चेंऽ डूऽ फऽ ळी वंऽ ऽ

गम प म म ग गरे रे सा सा
कृऽ ष्ण खे ळे चें डूऽ ऽ फ ळी ॥

या गीतातील स्वररचना फार अनोखी आणि वैचित्र्यपूर्ण आहे. कोमल गांधाराचा प्रयोग अशा रीतीने केलेला लोकगीतात सहसा आढळत नाही. वं हे पूरक चालीच्या सोयीसाठी घातलेले आहे. या स्वररचनेवरच गीताच्या इतर सर्व ओळी म्हणतात.

११. बांध्या खांदल्या गावोगावी
बांध्या लागत नाही पाणी
तेथून रंजना पलटली
गेला किसन मागं मागं
धर रंजनीचा हात
हांक मारली गावात
गेली कौलाच्या बजारी
बरवे जोडवे मोलावता
मोलावता झाली शिंक
तेथून रंजना पलटली ॥

सा साध़ ध़ सा सा रेग रे ग रे सा
बां ध्या खां द ल्या ऽऽ गां वो गां वी

रेग – रे सा ध़ साध़ ध़सा रे ग ग
गोऽ ऽ दे वा ऽ बां ध्या खां द ल्या

रे सा सा सा
गा वो गा वी ॥

सा साध़ ध़ सा सा रे ग रे सा
बां ध्या ला ग त ना ही पा णी

रेग रेसा साध़
गाऽ देऽ वाऽ

साध़ सा रे ग ग रे सा सा सा
बां ध्या ला ग त ना ही पा णी ॥

महादेवाच्या गाण्याच्या चालीतील काही स्वरसमुदाय या ग़ीतात गुंफिलेले दिसतात. वरील ग़ीतातील ' गा देवा ' हे पूरक पूर्णपणे महादेवाच्या गाण्याप्रमाणे आहे. फरक एवढाच की, या गाण्यातील प्रत्येक ओळ प्रथम गांधारावर आणि दुसरे वेळी षड्जावर संपते. हा स्वरसमुदाय महादेवाच्या गाण्यातील प्रथमार्धं आहे.

१२. पांचा पायल्याचा
रांधला ढोंबरा
भाऊ गेले डोंगरा
वेळू तोडा ॥

त्या वेळवाच्या
शिलकत्या कांबी
पंचवीसा कांबीचं
सूप माझं ॥

जाऊन बसलं रामटकी
राजाघरच्या लेकी
वाण देती ॥

वाण देता देता
पडला बाईचा शव
दिसला महादेव
द्वारकीचा ॥

अरे अरे देवा
करीन तुझी सेवा
उजळीन दिवा
लोण्या तुपाचा ।।

(ठोंबरा = ज्वारीचे कणीस, शिलकणे = फांकवणे, कांबी = शलाका)

सा सा रे ग रे ग ग गमग
पां चा पा य ल्या चा ऽ ऽऽऽ

सा सा सा रे ग रे – गमग
रां ध ला ठों ब रा ऽ ऽऽऽ

सा सा रे ग रे ग ग – गमग
भा ऊ गे ले डों ग रा ऽ ऽऽऽ

सा सा रे सा सा सा सा
ये ळू तो ऽ डा ऽ ऽ ॥

याप्रमाणे सर्व ओळी म्हणतात. शेवटच्या अक्षरावरील लचक नावीन्यपूर्ण आहे. तिची स्वरलिपी करणे शक्य नाही. रे , गमग ~ हे ठोकळ मानाने ब या स्वररचनेच्या शक्य तितक्या जवळ येणारे लिपि-चिन्ह आहे. अर्धवट श्वास घेणे, मध्यमावर प्रथम आवेशाने आणि नंतर थोडे नाजुक आणि लवचिकपणे किंचित् आंदोलन देताना त्याला ग चा ईषत् स्पर्श करणे हे सर्व प्रकार एकाच वेळी होतात. त्यात फार मौज आहे. यासाठी अशा लोकविलक्षण गायनाचे ध्वनिमुद्रण होणेच आवश्यक आहे. स्वरलिपीमध्ये ते लेखननिविष्ट करणे कठीण आहे.

१३. पाळणा बांधला फाट्याचा
वर चेंडू मोत्याचा

पाळण्याला आलं कुंकू
हालवत होती सखू
पाळण्याला आलं चंदन
हालघत होता नंद
बाळा असंच गा
राम लक्ष्मण
पाळण्या लावले आरसे
वाळ गदगद हासे
पाळण्या लावलं पाणी
हालवत होती तान्ही ॥

(फांटयाचा = वांबूचा)

सा रे सा सा – – सा सा –
पा ळ णा वां ऽ ऽ ध ला ऽ

रे रेग ग रेसा
फा टया ऽ चा ऽ ऽ

रे रे ग ग ग रे सानि
व र चें डू मो त्या चा ऽ ॥

याप्रमाणे सर्व गीताची चाल आहे. मातामायची किंवा महादेवाची आरती, दसऱ्याचे "शिलबा बनीवला" या चालीवरच आधारित रचना आहे परंतु म्हणण्यात फरक आहे. फाटयाचा या शब्दातील चा या अक्षरावर ठसकेबाज आंदोलन आहे ते फार आकर्षक असते.

१४, कारलीचा वेल बाई	व्राह्मण वाडया गेला
बामणाचा	लेकरूं
मोठे	शोभिवंत
कमरेतला	करदोडा

कानी चौकडी
दंडातल्या वेळा त्याच्या
बोटातल्या मुंद्या
तोंडाला विडा त्याचा
तोंडभर शोभ
बसायची घोडी त्याची
लाभली बागे
पायातला जोडा त्याचा
किरकीर वाजे
हातातली काडी ज्याची
झलझल दिसे ॥

सा सा सा सारे रे गरे सारे सानि़
का र ली चाऽ ये ऽल बाऽ ईऽ

ग गग ग म सारे गरे सारे ---
ब्रा म्हण वा ऽ डचोड गेऽ लाऽ ऽ ऽ ऽ ॥

मध्यलयीत या स्वररचनेवर सर्व ओळी म्हणतात. प्रत्येक ओळ दोनदा म्हणतात.

भोई स्त्रियांची ही भुलाईची गीते आपल्यापरीने फार आकर्षक आणि वैशिष्टयपूर्ण आहेत. या गीतातील मींड, खटका व त्यातच मिळणारी लोच हा प्रकार केवळ भुलाईच्या गीतातच आढळतो. ही गीते समूहगीते म्हणायला हरकत नाही. खडचा आवाजात आणि खडचा सुरात स्त्रिया ही गाणी म्हणतात. प्रत्येक ओळ द्विरुक्त होते. वारंवार गायिल्यामुळे गायन अत्यंत सफाईदार असे असते. गीतातील स्वरविस्तार साधारणतः ध़ नि, सा, रे, ग, म या पलिकडे जात नाही. या क्षेत्रात कोमल गांधाराचा प्रयोग फार नावीन्यपूर्ण असा आहे. बहुधा सर्व गीते लयप्रधान आहेत. ओळी दोहोरल्यामुळे बरेच वेळा ही लय निर्माण होते. गीते छोटी छोटी आहेत. त्यांचे गायन सुरेल असते. तोच तो पणा

जाणवत नाही. वऱ्हाडातील भुलाबाईच्या गाण्यातल्या काही ओळी या गीतात उचलून घेतल्यासारख्या दिसतात.

या गीतात शंकर, गिरिजा, कृष्ण, घरकाम, पाळणा असे मर्यादित विषय आहेत. गीतसंख्या देखील थोडीच आहे. काव्यदृष्टचा महत्त्वाचे असे काही नजरेत भरत नाही. तथापि संगीतदृष्टचा या गीताचे मोल अनन्य साधारण आहे.

■ ■ ■

६. माडी आणि आसणी

नागपूर विभागात कोजागिरी पौर्णिमेला पहिल्या अपत्याचा, मुलगा किंवा मुलगी यापैकी कोणीही असो, वाढदिवस साजरा करण्याची प्रथा आहे. या वाढदिवसाला 'आसणी' असे नाव आहे. प्रत्यक्ष जन्म-दिवस वेगळा असला तरी खरा समारंभ या पौर्णिमेलाच होतो.

कोजागिरीच्या रात्री शिवपार्वतीच्या मूर्तीची म्हणजे 'भुला-बाई'ची पाटावर स्थापना करतात. या भुलाबाईला माडीची भुलाबाई म्हणतात. वऱ्हाडातील भुलाबाईप्रमाणेच ही असते. या माडीच्या भुलाबाईला चांदण्या रात्री अंगणात आणून ठेवतात. पाटाभोवती ओल्या मातीचे ठोकळेवजा समईसारखे खांब करून त्याच्यावरचा भाग वाटी-सारखा खोलगट करून त्यात वात लावतात. या दिव्यांनाच 'माडी' म्हणतात. माडीसभोवती बसून म्हणावयाच्या गाण्यांना माडीची गाणी म्हणतात. आसणीची गाणी याच वेळी म्हणतात. ही गाणी म्हणताना फेर धरणे, झिम्मा किंवा फुगडी खेळणे, नाचणे, टाळ्या वाजविणे इत्यादी खेळ खेळतात. चांदण्या रात्रीच्या मंद प्रकाशात या माडीच्या दिव्यांच्या ज्योती उजळून दिसतात. सर्व वातावरण शांत, रम्य, प्रसन्न असे वाटू लागते.

दसऱ्यानंतर पाच दिवसांनी माडी येते असे वर्णन एका सणाच्या गीतात आहे.

दसऱ्याच्या पाचा रोज़ा आली माडी
आठा रोज़ा आठवी
साता रोज़ा दिवाळी
झाली सणाची नव्हाळी ॥

आसणीची गाणी किंवा माडीची गाणी यांचे प्रयोजन एकच आहे. ही गाणी म्हणण्यासाठी करावयाच्या या छोटयाशा उत्सवाचे स्वरूप देखील एकसारखेच आहे. परंतु विशिष्ट समाजात या गाण्यांना माडीची गाणी म्हणतात. ही गाणी म्हणण्याचा प्रघात नागपूर विभागात विशेषेकरून आहे. माडीची गाणी बहुजन समाजातील कुणबी, गोंड, गोवारी, महार, मांग इत्यादी लोकांत घरोघरी गायिली जातात. विदर्भातही क्वचित् ऐकू येतात. माडीची गाणी ही मुख्यतः लहान मुलींनी म्हणावयाची गाणी आहेत. तथापि वडीलधाऱ्या स्त्रियादेखील त्यात हौसेने भाग घेतात. उपस्थित असलेल्या स्त्रिया व मुलीबाळी यांचे दोन गट पाडून एका गटानंतर दुसऱ्या गटाने अशी ही गाणी म्हणतात. कधी एकेकटीने तर कधी दोघींनी अशी ही गाणी म्हणतात. या दोन गटांत सुसंवाद आहे. स्पर्धेचा लवलेश नाही.

प्रथम माडीच्या भुलाबाईची पूजा करून तिला शिंगाडे, बत्तासे, करंज्या इत्यादी खाद्य पदार्थांचा नैवेद्य दाखवून मग गायनाला सुरुवात होते.

माडीच्या आणि आसणीच्या गाण्यात गौराईचे वर्णन, गौराईच्या पतीची चेष्टा, शंकराचे वर्णन, कृष्णाचे चेंडू खेळणे, श्रमविभागाचे महत्त्व, अंगावर पडलेले काम हौसेने आणि व्यवस्थितपणे पार पाडण्याच्या जबाबदारीची जाणीव, निरनिराळ्या लोकांनी खेळीमेळीने एकत्र नांदणे, सखीच्या बारीक व गोड गळ्याची तारीफ, सासुरवास, माहेरचे सुख, पतीने पत्नीस मनवून आपल्या घरी आणण्यासाठी सासुरवाडीस जाणे इत्यादी विषय असतात.

१. कोवळी बाभूळ लावते बाई
त्याच्यावर झगडा झुलते बाई
तो काय झगडा नानापरी
'तुले का देऊ कोण्या घरी'
'मले का माय देजो लोहाराघरी'
'लोहाराघरचं काय काय काज ?'
'घण का मारता पडली लाज ?'

यात्रमाणेच

वाढया घरी – झिलप्या का भरता (सुतार)
ब्राह्मणाच्या घरी – भांडी का उटता
सोनाराच्या घरी – भाता का फुंकता
ढिवरा घरी – मच्छी पकडता
गोवाऱ्या घरी – माठया का घालता पडली लाज ।।

अशी कडवी आहेत.

एक पिता आपल्या मुलीसाठी वरसंशोधन करण्यास निघतो. त्यापूर्वी आपल्या कन्येला कसा वर पाहिजे हे तिला विचारतो, "तुला कोणाघरी द्यावे ?" मुलगी म्हणते, " मला कोणीही पसंत आहे. पतीचा रोजगारीचा जो व्यवसाय असेल त्याला मी जरूर हातभार लावीन." वडील विचारतात, "तुला खात्याघरी दिले तर आवडेल काय ?" "हो, का नाही आवडणार ? त्याच्या घरी घण मारण्याची लाज मला कदापि वाटणार नाही." त्याचप्रमाणे वाढयाच्या घरी झिलप्या भरण्याची, ब्राह्मणाच्या घरी भांडी घासण्याची, सोनाराच्या घरी भाता फुंकण्याची, ढिवराघरी मच्छी पकडण्याची, गोवाऱ्याघरी माठी हा अलंकार घालण्याची, कुणब्याच्या घरी शेण फेकण्याची कामे करण्यास या कन्येची तयारी आहे. माणसाने उपजीविकेसाठी जो व्यवसाय पत्करला असेल तो आनंदाने, अभिमानाने व त्यात रस घेऊन पार पाडला पाहिजे. पत्नीनेही आपल्या पतीला आनंदाने सहकार्य द्यावयास हवे, अशी सुंदर शिकवण या गीतात जाता जाता दिली आहे. माय हा शब्द "अगबाई, काय बाई" या अर्थी आहे.

माडीच्या गाण्याची स्वरलिपी पुढे दिली आहे.

धसा रे ग रे – सासा
कोव ळी ऽ बा ऽ भूळ

सासा सा सासा – ध़ –
लव ते ऽ बा ऽ ई ऽ

ध़ सा रे ग रेसा सा
त्या च्या व र झग डा

सासा सा – सा – साध़
झुल ते ऽ वा ऽ ई ऽ

ध़ सा रे ग रे सा सा
तो ऽ काय झ ग डा

सा – सा – सा रे –
ना ऽ ना ऽ प री ऽ

ध़सा रेरे ग रे सा सा ध़
तुला ऽका ऽ दे ऽ उ ऽ

सा – सा – सा – सा –
को ऽ णा ऽ घ ऽ री ऽ ॥

या गीतातील झगडा हा एक पक्षी आहे. प्रत्येक ओळीनंतर 'खटका' आहे. 'कोवळी वाभुळ लवते वाई' ओळीतील 'वाई' नंतर किंवा 'तो काय झगडा नानापरी' या ओळीतील 'नानापरी' या शब्दानंतर शेवटचे दोन स्वर मींडेने घेऊन दुसऱ्या ओळीवर येण्याच्या अगोदर खटका येतो. हा प्रकार अनोखा आहे.

२. बारा पोरींचा खेळ बरं मैना
बारा पोरींचा खेळ

वरठ्याच्या पोरीसंग खेळ बरं मैना
वरठ्याच्या पोरीसंग खेळ

तिच्या धुण्याची नई नार सोड बरं मैना
धुण्याची नई नार सोड

हरी तर आपल्या घरी बरं मैना
हरी तर आपल्या घरी ॥

त्यानं कशाची लावली चोरी बरं मैना
कशाची लावली चोरी

बामणाच्या पोरीसंग खेळ बरं मैना
बामणाच्या पोरीसंग खेळ

तिच्या कपड्याची नई नार सोड बरं मैना
कपड्याची नई नार सोड

हरी तर आपल्या घरी बरं मैना
हरी तर आपल्या घरी ॥

या प्रमाणे वाढयाच्या पोरीसंग खेळ – तिच्या झिलप्याची नईनार सोड, सोनाराच्या पोरी संग खेळ – तिच्या भांड्याची नईनार सोड बरं मैना अशी कडवी म्हणावयाची. नईनार म्हणजे नदी नार असा मौखिक अर्थ सांगण्यात आला.

ग म – ग रे रे सा
बा रा ऽ पो रीं ऽ चा

रे रेरे रे रे रे – रे –
खे ऽळ व रं मै ऽ ना ऽ

ग म – ग रे – सा सा – – सा
बा रा ऽ पो रीं ऽ चा खे ऽ ऽ ळ

गग म --ग रे रे रे सा
वर ठ्या ऽ ऽच्या पो री सं ग

रे रे रे रे रे रे-रे-
खे ऽळ ब रं मै ऽना ऽ

गग म --ग रे रे सा सा
वर ठ्या ऽ ऽच्या पो री सं ग

सा---सा
खे ऽ ऽ ऽ ळ ॥

या गाण्यात 'वरं मैना' हे पालुपद घालून प्रत्येक ओळ द्विरुक्त होते. रे या स्वरावरच या गीताची बहुसंख्य अक्षरे आहेत. ऋषभावर 'बरं मैना' हे पालुपद म्हटल्यानंतर 'ग ग म ग' ही स्वररचना फार परिणामकारक वाटते.

३. नदीच्या कराडी पेरला राळा
राळा देखून घातला मळा
कोण्या माझ्या देशाचा आला कावळा
राया देऊन घातला मळा
त्यानं लोंबूट तोडून नेलं
शेजारीण बाईच्या अंगणी टाकलं
शेजारीण बाईनं उचलून घेतलं
धावक धुबळी कांडण केलं
साफ का सुफ पाखडण केलं
झामर झुमर हाटा गेली
राळा विकला टक्या पायली
एका टक्याचा लेली चुडा
झामर झुमर आली घरा
सासूनं मारला लटकन् टोला

दिरानं मारली हातची शेपटी
जाऊन बसली रांधन्या काठी
विंचू माय डसला मधच्या बोटी
मधच्या बोटाची अग्नि मोठी
तिच्या माहेरचे येतील हरी
विंचू उतरतो नाना परी ॥

(राया = रुपया हा शब्द येथे असावा, रांधन्या काठी = चुलीजवळ, अग्नि = आग)

ध़ सा रे ग॒ रे सा – सा
न दी च्या ऽ क रा ऽ डी

सा ध़ ध़ ध़ – सा रे ग॒
पे ऽ र ला ऽ रा ऽ ळा

ध़ सा रे ग॒ रे – सा सा
रा ऽ ळा ऽ दे ऽ खु न

सा ध़ ध़ – सा रे ग॒
घा त ला ऽ म ऽ ळा ॥

या गीतात एक ओळ संपूर्ण म्हणून झाल्यानंतर 'वं माय' असे पालुपद येते. त्यानंतर दुसरी ओळ म्हणायची. संपूर्ण गीत वरील चालीवरच म्हणतात.

४. अंगणी तोंडल्याचे झाड
रायबाई जी (राईबाई जी)
त्याला सूप सूप पान
रायबाई जी
तुला न्यायाला आलं कोण
आला राईचा सासरा

त्याने आणले काय काय
त्याने आणली चुनडी
त्याची चुनडी नेसत नाही
त्याच्या गाडीत बसत नाही
त्याच्या संग जात नाही
त्याची गाडी मय गाडी
त्याचे बैल चंद्न
बसे धुरेवर ब्राह्मण ॥

(मय=खराब)

याप्रमाणे दीर शिलारी आणतो, सासरा पैठणी आणतो, पण त्याच्या गाडीच्या धुरेवर कैकाडी बसला आहे असे कारण सांगून राई जायचे नाकारते. मग पती येतात. त्यांनी लुगडे आणलेले असते. त्याची गाडी चंदनाची असून बैल 'नंदन' आहेत. धुरेवर ब्राह्मण आहे असे आनंदाने वर्णन करून राई आपल्या पतीबरोबर मजेत सासरी जाते.

सा ध़ ध़ ध़ सा रे रे ग
आं ग णी तों डु ऽ ल्या चं

रे रे ग ग रे ग रे सा सा –
झा ड ऽ ऽ रा य बा ई जी ऽ

ध़ ध़ ध़ सा – रे ग – रे रे
त्या ला सू प ऽ सू प ऽ पा न

रे ग रे सा सा –
रा य बा ई जी ऽ

ध़ ध़ ध़ सा – रे रे ग
तु ला न्या या ऽ ला आ लं

रे रे ग – रे ग॒ रे सा सा –
को ण ऽ ऽ रा य बा ई जी ऽ

सा ध़ ध़ सा – रे ग – रे रे
आ ला रा ई ऽ चा सा ऽ स रा

रे ग॒ रे सा सा –
रा य बा ई जी ऽ ॥

या गीतातील ' राईबाईजी ' हे पालुपद आकर्षक आणि आगळे आहे. राईवाईजीचे रायबाईजी होते. रे ग॒ रे रे सा या स्वरांवर या पालुपदाची स्थापना आहे. ती मनोरंजक आहे. शुद्ध आणि कोमल गांधाराचे प्रयोग हेही वैशिष्टच आहे. राय आणि बाईजी असा हा शब्द फोडून जणू काय ते दोन्ही वेगळ्या अर्थाचेच आहेत असे समजून गायन होते. तेव्हा जरा चमत्कारिक वाटते. पण या दोन शब्दांतील स्वरातील मींड आणि खटका हे दोन्ही इतके विलक्षण रीतीने जोडले आहेत की, त्याकडेच अधिक लक्ष जाते. शब्दाचे विभाजनाने जाणवणारा रसभंग कुठल्या कुठेच विरून गेल्यासारखे वाटते.

५. बरीक बाई गळा। कोण्या ग सखिणीचा
माडीवरुनी देतो कान। राजा कोण्या हवेलीचा॥
कोण्या देवासाठी। झाली गरमी नारीला
लावा झुरके माडीला॥ (झरोखे)
कोणा देवासाठी। कोण निजली तोडेवाली
शालूची गरमी झाली। खिडकी माडीची खोलली॥

ध़ सा – सा सा रे ग म ग –
बा री ऽ क वा ई ग ऽ ळा ऽ

सा नि़ सा रे सा – रे ग म ग –
को ऽ ण्या ग स ऽ खि णी ऽ चा ऽ

सा रे प प – प – म – ग
मा डी व रु ऽ नी ऽ दे ऽ तो

रे सा नि़ – प़ ध़ सा – सा
का ऽ न ऽ रा जा को ऽ ण्या

रे – म ग रे सा –
ह ऽ वे ली ऽ चा ऽ ॥

या गीतातील सर्व ओळी वरील चालीवर म्हणतात. गीताची रचना ओवीसारखी आहे.

६. लहानशी वघुळणी झुळुझुळु वाहे
तेथचं पाणी कोण कोण पिये
पिता पिता उलाट झाला
जाऊन बसला आंब्या वनी
आंब्या वनचा चिंच पाला
गौराई तुमचा भर्तार आला ॥

सा सा रे रे रे रे सा सासा सा –
ल हा ऽ न् शी व घु ऽ ळ णी ऽ

सा – सा – सा
वं ऽ मा ऽ य

रे ग़ रे रे ग ग म म
झु ळु झु ळु वा ऽ हे ऽ

सा – सा – सा
वं ऽ मा ऽ य

रे सा रे – रे सा सासा सा
ते थ चं ऽ पा ऽ ऽणी ऽ

ग ग रे रे ग ग म म
को ण को ण पे ऽ ये ऽ

सा – सा – सा
वं ऽ माऽ य

रे सा रे रे सा सासा –
ते थ चं पा ऽ ऽणी ऽ

ग ग रे रे ग ग म –
व ग ळा ऽ पि ऽ ये ऽ

सा – सा – सा
वं ऽ माऽ य ।।

हे गीत म्हणताना प्रत्येक अर्ध्या ओळीचे शेवटी 'वं माय' असे पूरक येते. लहानशी वघुळणी वं माय, झुळुझुळु वाहे वं माय असे या गीताचे चलन आहे. हे गीत आणखी एका प्रकाराने गायिले जाते. षड्जापासून एकदम मंद्र सप्तकातील पंचमावर खाली यायचे. नंतर गांधारावर उडी मारायची. हा प्रकार गायला अवघड पण मनोरंजक आहे. या दुसऱ्या प्रकारात 'वं माय' हे पालुपद म्हणत नाहीत. जसे–

सा सा सासा रे सा सा – सासा साप़ प़
ल हा ऽन् शी व घु ऽ ऽळ ऽणी ऽ

ग ग रे रे ग ग म म
झु ळ झु ळ वा ऽ हे ऽ

सा सा सा रे सा सा साप़ प़
ते थ चं ऽ पा ऽ ऽणी ऽ

ग ग रे रे ग ग म म
को ण को ण पे ऽ ये ऽ

या विभागातील गोंड स्त्रियांमध्ये आसणीची गाणी प्रचारात आहेत. त्यातील काही गीतांची स्वरलिपी पुढे दिली आहे. या स्त्रिया माफक प्रमाणात गर्वा नृत्याप्रमाणे अंगविक्षेप करतात.

७. अंगणी गुलाबाचं झाड जी
त्याले हेल हेल पाणी जी
त्याचे सुपाएवढे पान जी
त्याच्या करिया खांदोखांदी
आले हरी वसिले पलंगावरी
राम तोंडे कळिया लक्ष्मण दुरड्या भरी ॥

(करिया = कळ्या, दुरड्या = वांवूच्या कांबीची सपाट परडी)

सा सा नि़ रे ग म ग रे सा रे –
आं ग णी गु ला बा चं झा ड जी ऽ

सा नि़ सा रे सा रे रेग मग रेसा रे –
त्या ले हे ल हे ल पाऽ ऽऽ णीऽ जी ऽ

सा नि़ रे ग रेरे ग रेग मग रेसा रे
त्या चे सु पा एव ढे पाऽ ऽऽ नऽ जी ॥ इत्यादी

८. वड बाई वड झपाटा वड
झपाट्या वडाचे कोचुंडे पानं
दुरून दिसते हिरवे रान

चला जाऊ चला जाऊ चिलयाबाळा
गौरीचे कांकण झाले का नाही
गौरीच्या माहेरी तांब्याच्या चुली
मांडव घातला डेरपुरी
जेवण झालं आवळीखाली
उष्टया पत्रावळी जांभळीं खाली
पान सुपारी उद्या दुपारी ॥

(कोचुंडे = कोचुरे, कातर)

सा सा ग रे गग – रे गरे ग रेरे –
व ड बा ई वड ऽ झ पाऽ टा वड ऽ

रे सा – सा रे ग – रे ग रे – सा
झ पा ऽ टचा व डा ऽ चे को चुं ऽ डे

सासा – रे सा – सा रे ग – रे
पानं ऽ दु रू ऽ न दि स ऽ ते

ग रे सा – सासा –
हि र वं ऽ रानं ऽ ॥ इत्यादी

९. असा सासरा भला वं माय
निंब कांडू गेला
अशी सासू भली वं माय
निंब कांडू गेली
असा दीर भला वं माय
वैद बोलावला
अशी शाई भली वं माय
शेव उडवीला
अशी बुढी भली वं माय
पैसा उडवला ॥

(शाई = शाही, राज्य)

सावली विभागातील गोंड स्त्रियांचे हे गीत आहे. भुलाबाईच्या गाण्यात "असं सासर द्वाड बाई" अशी तक्रार मुलीने केली आहे. मात्र या गीतातील वातावरण वेगळे आहे. सुनेला सासरी लाडात वाढविले आहे. त्यामुळे सासरच्या माणसांबद्दल ती स्तुतीपर उद्‌गार काढीत आहे.

रे म ग रे सा – रेरे – रेरे – रे
अ सा सा स रा ऽ भला ऽ वंमा ऽ य

रे म ग रे सा रे रे रे –
निं ब कां ऽ डू गे ऽ ला ऽ

रे म ग रे सा रे रे रे रे – रे
अ शी सा ऽ सू भ ली व मा ऽ य

रे म ग रे सा रे रे रे रे
निं ब कां ऽ डू गे ऽ ली ऽ ॥

१०. कान्हानं बिरी दवडली माय
कसा का कान्हा संसार बाणा
सारंग खेळीतो बनात माय ॥

या गीतात ऋषभाला फार महत्त्व आहे.

(बिरी = विरोदी)

या प्रमाणे बुगडी, पाटली, सर, गरसोळी, जोडवी, मासळ्या इत्यादी दागिन्यांची नावे घालून हे गाणे म्हणतात.

नि़ सा सा रे सा – रे रेरे सा सा सासा
का न्हा नं वि री ऽ द वड ली मा ऽय

रे ग गग रे ग – रे रे ग ग ग –
अ सा ऽका का न्हा ऽ सं स र वा णा ऽ

ध़ सा सासा रे ग गग
सा रं ऽग खे ळी ऽते

रे ग – रेरे रे रे रेसा
ब ना ऽ ऽत मा ऽ ऽय ॥

असे २ – ३ वेळा म्हणायचे.

केळवद विभागातील गोंड स्त्रियांची आसणीची दोन गाणी पुढे दिली आहेत.

११. सूं बाई सूं सहाजणी सूं
बेलाच्या झाडाखाली महादेव तू
कृष्ण गुजरी कृष्ण गुजरी
खुंटीवरला हार माझा सहा पदरी
काय करू माय काय करू माय
कृष्णानी हार माझा नेला की काय
आंबा पिळीतो रस गाळीतो
कोकणच्या झाडाखाली झिम्मा खेळीतो ।।

सा – ग रे ग म ग रे सा सा ग रे ग –
सूं ऽ बा ई सूं ऽ ऽ ऽ स हा ज णी सूं ऽ

ग म ग रे सा सा सा सा ग म ग रे सा
बे ला ऽ च्या झा डा खा ली म हा दे व तूं ॥

याप्रमाणे हे सर्व ग़ीत म्हणतात. यातील काही ओळींचे भाग दोनदा म्हणून पुढची ओळ म्हणतात. हा अर्धा भाग दोनदा म्हटल्याने लय निर्माण होते. हे ग़ीत लयप्रधान असून फेर धरूनही म्हणता येते.

१२. चंग बाई चंगाच्या घागरी
एक चंग बांधिला कंवरेला
चला जाऊ कृष्णाच्या खवरेला
कृष्ण बसले दुकानी
मारले नारळ फेकूनी
जयतुला चालली रडत
काय बाई करतील मायबाप
शेरभर सोनं मी देईन
जैतुला करून आणीन ॥

सा सा सा नि़ सा रे – सा रे ग रे रे सा –
चं ग वा ई चं गा ऽ च्या घा ऽ ग ऽ री ऽ

सा सा नि़ नि़ सा रे – रेसा रे सा सा सा सा
ए क चं ग बां धि ऽ ऽला कं ब रे ऽ ला ॥

या प्रमाणे सर्व ओळी म्हणून झाल्यानंतर शेवट पुढीलप्रमाणे करावयाचा. हे सर्व ग़ीत लयीत म्हणतात.

सा सा निं नि़ सा रे – सा
शे र भ र सो नं ऽ मी

रे ग रे सा नि़ सा
दे ऽ ई ऽ न ऽ

सा सा सा नि़ सा रे रे सा
जै ऽ तु ला क रु ऽ न

रे ग रे सा नि़ सा
आ ऽ णी ऽ न ऽ ॥

भराडी गौर आणि भुलाबाईच्या गीतांप्रमाणे माडीच्या आणि आसणीच्या गाण्यात रचनावैचित्र्य भरपूर आहे. संगीताच्या दृष्टीने बहुतेक सर्व रचना आकर्षक आहेत. माडीच्या गाण्यांत त्यामानाने लयबद्धता बरीच कमी आहे. या गाण्यांबरोबर नृत्य करण्याची किंवा खेळ खेळण्याची पद्धती असली तरी प्रत्यक्ष खेळातील क्रियेत लयबद्धतेचा अभाव आहे. माडीच्या बहुतेक गाण्यांत खटका, मींड, लोच यांचा मुबलक वापर होतो. या उलट भराडी गौर व भुलाबाईच्या गाण्यांत लयीस प्राधान्य असून गायनातील स्वरांच्या इतर अलंकारादि प्रकारांकडे फारसे लक्ष दिलेले नाही.

आसणीची गाणी आपल्या परीने वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत. तशीच आकर्षकही आहेत. भराडी गौर आणि भुलाबाईच्या गाण्यांची देवाण घेवाण आसणीच्या बाबतीतही झालेली आहे. " भुलाबाई लेकी सोनियाच्या वाकी ", " काळा कोळसा झिग झिग वाणा ", " हत्याच्या मस्तकी पेरला मोगरा ", " हरवी हराळी पिवळे देठ, या ना गौराई जाता कोठं " ही भुलाबाईची गाणी आसणीची म्हणूनही प्रचारात आहेत.

काही गाणी गद्य स्वरूपाची आहेत. ती टाळ्या वाजवून म्हणतात. उदाहरणार्थ,

चांदा बाई चांदा निर्मळ चांदा
चांदानं वरलं साईचं पाणी
किंवा
आता पाता तेलुता
नांव ठेवलं भगवंता ।।

ही खेळाची गाणी असून लय निर्माण करण्यापुरतेच त्यांचे कार्य मर्यादित आहे.

कोजागिरीच्या वेळी पहिल्या अपत्याच्या वाढदिवशी म्हणावयाच्या गीतात माडीच्या गाण्यांचा स्वतंत्र विभाग पडतो. त्यांचे गायन ठराविक क्षेत्रात होते. माडी पौर्णिमेची वाट स्त्रिया व मुली मोठ्या आतुरतेने पाहतात आणि त्यावेळी माडीच्या भुलाबाईसमोर खेळून व गाणी म्हणून चांदण्या रात्रीची मौज मनसोक्त लुटतात.

■ ■ ■

७. भराडी गौर

नागपूर विभागात लहान मुलींनी साजरे करावयाचे असे विविध उत्सव आहेत. भराडी गौर, भुलाबाई, माडी, आसणी इत्यादि समारंभामध्ये भराड्या गौरीचा उत्सव हा सर्वात कलात्मक आणि कल्पक असा आहे.

श्रावण प्रतिपदेला हळदीचा महादेव व गौर करून त्यांची एका चौरंगावर स्थापना करतात. श्रावण महिना म्हणजे पावसाचे दिवस. विविध रंगीबेरंगी फुलांची रेलचेल. अशा मोसमात निरनिराळ्या फुलांच्या पाकळ्यांचा गालीचा किंवा झेला बांबूच्या काड्यांच्या बनविलेल्या सपाट परडीवर मुली तयार करतात. फुलांच्या पाकळ्या तोडून त्या एका परडीवर (याला शिप्तर म्हणतात) उलट्या लावायच्या म्हणजे पाकळीची मागील बाजू वरती यायला हवी. त्याचे सुंदर नक्षीकाम तयार झाले की, भोपळ्याच्या वेलाची किंवा तत्सम इतर वेलांची मोठी हिरवीगार पाने त्याला पार्श्वभूमि आणि आधार (पॅडिंग) म्हणून त्यावर पसरायची. यानंतर दुसरी परडी त्यावर ठेवायची. दोन्ही परड्यात हा फुलांचा झेला किंचित् दाब देवून हातावर ठेवून नेतात. त्यामुळे त्यातील पाकळ्या थोड्या चापट होतात, तशाच्या तशाच राहतात, हालत नाहीत. पिठाची भाकरी चुलीवरील तव्यावर भाजण्यासाठी जशी तळहातावर धरून टाकतात तशी पानांवर ठेवलेली परडी काढून दुसरी परडी वर धरून चौरंगावर ही फुलांची रांगोळी हलकेच टाकतात. त्यावेळी सुलट्या बाजूने फुलांचे कलाकुसरीचे सुंदर गालीचावजा नक्षीकाम दृष्टीस पडते. सागरगोटा, तेरडा, गुलाब, गुलबाक्षी, सदाफुली, कर्दळी, धोतरा यांच्या पाकळ्यांचे पिवळे, लाल, गुलाबी, गुलबाक्षी, पांढरे रंग फारच नेत्रदीपक आणि मनोवेधक असतात.

मुलींच्या उपजत बुद्धीला रचनात्मकता, कल्पकता, रंगसंगतीचा यथायोग्य वापर करून आकृतीबंध निर्माण करण्याचे कौशल्य, या सर्व गुणांना वाव देणारा हा प्रकार वडीलधाऱ्या माणसांच्या योजकतेचा एक नमुना आहे.

केरळमधील 'ओणम्' या नवीन वर्षाचे स्वागत करणाऱ्या सणातील फुलांच्या रांगोळ्याप्रमाणे या झेल्यांचे स्वरूप आहे.

ज्या मुलीच्या घरी ही गौर "बसवितात" तिला मुखरीण म्हणतात. या मुखरिणीच्या घरी चौरंगावर झेले टाकतात. या चौरंगाभोवती बसून संध्याकाळी मुली गाणी म्हणतात. तीच ही भराडच्या गौरीची गाणी होत. भराडी गौर श्रावण प्रतिपदा ते पौर्णिमेपर्यंत पंधरा दिवस असते. चवदाव्या दिवशी रात्री जागरण करतात. ही फुलांची गौर शेवटी वाजत गाजत मिरवत नेऊन तलावात किंवा विहिरीत शिरवितात. भराडच्या गौरीच्या गाण्यांत शंकर पार्वतीचे वर्णन, गौराईचे माडीवर जाणे, फेर धरून म्हणावयाचे गाणे, चिलया बाळ, गौराई राणीचे डोहाळे, सासुरवास, पाळणा, दागिन्यांची नावे इत्यादि विषय असतात. काही गाणी उखाणेवजा असतात. क्वचित् पुरुषांची चेष्टाही गीतात केलेली असते. भुलाबाईची बरीच गाणी भराडच्या गौरीच्या गाण्यातही म्हणतात.

भराडच्या गौरीच्या गाण्यांची स्वरलिपी पुढे दिली आहे.

१. पहिल्या मासीचा गरवा
कसा येशील सरवा
सरता सरता आंबेवनी
आंबे बहुत कोवळे
गौराई राणीचे डोहाळे
तिचे डोहाळे तिला भारी
नेऊन टाका पलंगावरी
पलंग फिरे चौक फिरे
शंकर बैसले भोवरी ॥

असे नऊ वेळा म्हणावयाचे. प्रत्येक वेळी नवीन फळाचे नाव घेऊन म्हणावयाचे. उदा. संत्र, लिंबू, सीताफळ, अंजीर. "बहुत कोवळे"

अशा या फळांची योजना सा रे सा नि़ या स्वरांवर करावयाची. याप्रमाणे "पहिल्या मासीचा गरवा" या ओळींतील महिने वाढवीत जावयाचे. जसे दुसऱ्या मासीचा गरवा, तिसऱ्या मासीचा गरवा. नऊ महिने झाले की, गीत समाप्त करायचे.

सा सा सा ध़ सा रे सा म ग रे
प हि ल्या मा सी चा ऽ ग र वा

सा सा ध़ सा रे सा म ग रे –
क सा ये शी ल ऽ स र वा ऽ

सासा रे सासा नि़ सा रे सा नि़ सा सा
सर ता सर ता आं वे व नी आं वे

ध़ सा रे सा म ग रे – सा सासा
ब हु त ऽ को व ळे ऽ गौ राई

ध़ सा रे सा म ग रे –
रा णी चे ऽ डो हा ळे ऽ

सा रे सासा नि़ सा रे सा नि़
ति चे डोहा ळे ति ला भा री

मा रेरे सा नि़ सासा रे सा नि़
ने उन टा का पलं गा व री

सा रेरे सा नि़ सा –रे सा नि़
प लंग फि रे चौ ऽक फि रे

सा सासा ध़ सा रे सा म ग रे –
शं कर वै सि ले ऽ भो व री ऽ ।।

या प्रमाणे सर्व गीत म्हणावयाचे.

२. हत्याच्या मस्तकी बाई पेरिला मोगरा
जरासा खुडला वास नगरीमंधी गेला
नगरीच्या लोकांनी बाई विनवंती केली
आमची गौराई माडीवरती गेली
माडीच्या खालती बाई अंजीर गोडे
पवढ्या रात्री बाई कोण धूणं धूते
तिच्या का साडीवर बाई सूर्व्या चमकते
चमक गौरीया बाई हिरवा रंग चोळीया ।।

या गीताचा पाठभेद पुढील प्रमाणे आहे.

हत्याच्या मस्तकी बाई पेरिला मोगरा
इलुसा खुडीला बाई वास नगरी गेला
नगरीच्या राजाने बाई खुषामत केली
नेणंती गौर बाई माडीवर नेली
त्या बाई माडीखाली वाहात होतं तळं
धुणं धू वर्ठिणी गजर गोट्यावरी
वाळू घाल वर्ठिणी जाई मोगऱ्यावरी
नेऊन दे वर्ठिणी राजियाच्या घरी
तो बाई राजियाचा लेक
त्याच्या डोकी निळा टोप
तसाच गेला पलंगावरी
पलंग फिरे चौक फिरे
शंकर वैसिले भोवरी
डोणा नाही बाई डोण्याची काडी
भोळा शंकर माडीत माडी
माडी मोडून मंदीर केले
चाल चाल गौराई मंदीरा जाऊ
गोठ नाही मी कशी ग येऊ

गोठासाठी वंजेला जाऊ
वंजेचे बैल झेलत येऊ ॥

(डोणा = द्रोण)

सा रे सा नि़ सा रे सा नि़नि़
ह त्या च्या ऽ म स्त की बाई

ध़ सा रे सा म ग रे –
पे री ला ऽ मो ग रा ऽ

सा रे सा नि़ सा रे सा नि़नि़
इ लु सा ऽ खु डी ला बाई

ध़ सा रे सा म ग रे –
वा स न ग री ग़ो ला ऽ

इतर सर्व ओळी वरील स्वररचनेप्रमाणे म्हणावयाच्या. पुढील गाणे फेर धरून म्हणावयाचे आहे.

३. खुळ खुळ वेळवाची जाळी
कृष्ण खेळे चेंडू फळी
तेथून चेंडू झंकारिला
कळंब फांदी अडकिला
कळंब फांदी कराडली
देवकीबाई रडू लागली
काहून रडता देवकीबाई
आम्हा कृष्ण झाला नाही
चौरंगावर न्हाला नाही
कडे तोडे त्याला नाही ॥

(कराडली = कडाडली, काहून = का म्हणून, झाला नाही = दिसत नाही.)

सा सा सा नि़ सा रे ग मग रे गरे
खु ळ खु ळ वे ळ वा चीऽ जा ळीऽ

सा नि़ सा रे रेसा सा सा – –
कृ ष्ण खे ळे चें डू फ ळी ऽ ऽ

सासा नि़ नि़ सा रे ग म–ग रे ग–रे
तेऽ थू न चें डू झं काऽऽ रि लाऽऽ

सा सा नि़ सा रे सा सा–सा–सा–
क ळं व फां दी अ ड ऽ किऽ लाऽ॥

सर्व ओळी याप्रमाणे म्हणावयाच्या.

४. गंगेचं पाणी वहुदूर
बाईचा बोल मोठा सुंदर
चुड्का फेके मेहेतर
उपर कलार कागर
दारू पिईल का सोदर
अर्धी रात्र कुणकुणी
उभी होती मी अंगणी
जीव माझा डरीतो
गस्तवाला फिरीतो॥

(सोदर= सहोदर)

सा रे–रे सा– नि़–सा सा रे–ग–रे–
गं गेऽचं पाऽ णीऽ व हु दूऽरऽऽऽ

सा सा रे रे सा– – –
व हु दू ऽ र ऽऽऽ॥

या स्वररचनेवर गीताच्या राहिलेल्या ओळी म्हणावयाच्या. शेवटचा शब्द द्विरुक्त होतो. सर्व ओळींमधील. त्यामुळे लय निर्माण होते. या चालीवर व या पद्धतीने

खणवाला बाई फिरीतो – फिरीतो
जीव माझा ढवळीतो – ढवळीतो

हे गीत म्हणतात. ढवळीतो ऐवजी काही ठिकाणी डरीतो हा शब्द आढळतो.

५. भिंतीवरचा नागोबा
पडला माझ्या पायावर
तुटले माझे वाकी जोड
घडव घडव सोनारा
किती करू येरझारा
माणिक मोत्याचा डोल्हारा
डोल्हाऱ्याला खिडक्या
आम्ही पोरी लाडक्या
दारी कुत्रे भुंकती
नणंदा जावा झगडती
सास्वासुना भांडती ॥

हे सर्व गीत पुढील चालीवर म्हणतात.

सा रे सासा नि़ सा रे सा नि़
भिं ती वर चा ना गो बा ऽ

सासा रे सा नि़ सा रे सा नि़
पड ला मा झ्या पा या व र

सासा रे सा नि़ सा रे सा नि़
तुट ले मा झे वा की जो ड

सा रेरे सा नि़नि़ सा रे सा नि़
घ डव घ डव सो ना रा ऽ

सा रे सा नि़ सासा रे सा नि़
कि ती क रू येर झा रा ऽ॥

६. आपे दूध तापे
त्यावर पिवळी साय
गौराबाई लेकी
लेणं लेवून जाय
कशी लेऊं माय
दारी शंकर आहें
दारी शंकर जावई
विद्या द्या गौराई
अरक दाणा मोत्याचा
चौक घाला सोन्याचा
आणा सोनं घाला ताटी
गौराई लेकी चाणं देती
चाणं देता पडला फेर
तिकडून आले महादेव
महादेवाच्या आंगणी
नाचत होती पार्वती
तिकडून आले गणपती
खादर खदर हासती ॥

हे गीत भुलाबाईच्या गाण्यात देखील म्हणतात. या संपूर्ण गीताची रचना सा रे सा नि़, सा रे सा नि़ या स्वरांवर अधिष्ठित आहे.

सा रे सा नि़ सा रे सा नि़
आ पे दू ऽ ध ता पे ऽ

सा रे रे सा नि़ सासा रे सा
त्या व र पि ऽ वळी सा य

सा रे सा नि़ सा रे सा नि़
ले की भु ऽ ला बा ई ऽ

सा रे सा नि़ सासा रे सा –
तो डे ले ऽ वून जा य ऽ

सा रे सा नि़ सा़ रे सा नि़
क शी ले ऽ वू दा दा़ ऽ

सा रे सा नि़ सा रे सा –
घ री न णं दा जा वा ऽ ॥

७. खण खण कुदळी मण मण माती
देऊळ खचलं चांदण्या राती
चांदण्या रातचे माणिक मोती
घाल घाल गौराई आपल्या नाकी
घालता घालता मोडली दांडी
त्याची केली उपर माडी
उपर माडीवर उभी राह्य – उभी राह्य
गौराई आपलं माहेर पाह्य – माहेर पाह्य
माहेर काही दिसेना – दिसेना
शंकराला पुसेना – पुसेना
शंकराला पुसलं – पुसलं
गौराईचं माहेर दिसलं – दिसलं

(राह्य = राहा; पाह्य = पहा)

या गीताच्या चालीवर पुढील गीते म्हणतात

१. लहानशी वघुळणी झुरझुर वाहे
तेथचं पाणी कोण कोण पेये ॥

(झुरझुर = झुळझुळ; पेयें = पितो)

२. हिरवी हराळी पिवळे देठं
ये ना गौराई जाता कोठं ॥

(कोठं = कुठे)

८. आणा आणा पारीस पारीस
उगळा उगळा काथ काथ
आमच्या गौराईचा पहिला मास
पहिल्या मासी कोण बाई पूसी
सासूबाई पूसी
सुनबाई तुमचे डोहाळे कैसे
आमचे डोहाळे तुम्ही काय जाणा
नाना परीच्या खारका आणा
आणल्या त्याही खाल्ल्या त्याही
बाप भाई नणंदा जावा विजोरा
रामटेकच्या पर्वतावर गौराईचा डोल्हारा ॥

सा नि़ सा नि़ ध़ नि़ सा – नि़ ध़ ध़ –
आ णा आ णा पा री स ऽ पा री स ऽ

सा सा नि़ सा सा नि़ ध़ नि़ सा – नि़ ध़ ध़ –
उ ग ळा उ ग ळा का ऽ थ ऽ का ऽ थ ऽ

सा– –नि़ सा सा नि़ ध़ नि़ सासा नि़
आऽ ऽज आ म च्या भु ला बाई चा

सा नि़ सा नि़ ध़ नि़ सा – नि़ ध़ ध़ ध़
प हि ला ऽ मा ऽ स ऽ मा ऽ स ऽ

चाल बदलून,

सा सा रे सा – नि़ – सासा रेरे सा सा नि़ –
प हि ल्या मा ऽ सी ऽ कोण बाई पु ऽ सी ऽ

सा सा रे रे सा – नि़ नि़
सा सू बा ई पु ऽ सी ऽ

सा सा रे रे सा सा नि़ नि़ सा सा रे – सा सा नि़ –
सू न वा ई तु म चे ऽ डो हा ळे ऽ कै ऽ से ऽ

सा सा रे सा सा नि़ – सा सा रे रे सा – नि़ सा
आ म चे डो हा ळे ऽ तु म्ही का य जा ऽ णा ऽ

सा – रे – सा सा नि़ – सा सा रे – सा – नि़ –
ना ऽ ना ऽ प री च्या ऽ खा र का ऽ आ ऽ णा ऽ

यानंतरच्या पुढील ओळी जलद म्हणावयाच्या–

सा सा रे सा नि़ सा रे सा नि़
आ ण ल्या त्या ही खा ल्या त्या ही

रे रे सा नि़ सा सा रे सा नि़ सा सा सा
बा प भा ई न णं दा जा वा बि जो रा

शेवटी,

"रामटेकच्या पर्वतावर गौराईचा डोल्हारा" ही ओळ मुली गिल्ला करून आरोळीवजा गद्यात म्हणतात.

१. वड बाई वड झपाटा वड –झपाटा वड
त्या बाई वडाचे कोचुंडे पान
कोचुंडे पान॥

२. गंगेचे पाणी बहू दूर – बहू दूर
बाईचा बोल मोठा सुंदर – सुंदर
३. भिंतीवरचा नागोबा पडला माझ्या पायावर पायावर
तुटले माझे वाकी जोड – वाकी जोड ॥

ही गाणी वरील चालीवर म्हणतात.

९. सासुरवाशी सून रुसूनी बसली कैसी
यादव राया राणी रुसूनी बैसिली कैसी
सासू गेली समजावयाला
" चला चला सूनबाई आपुल्या घराला
अर्ध राज्य देते तुम्हाला "
" अर्ध राज्य नको मला
मी नाही यायची तुमच्या घराला" ॥ सासुरवाशी सून....
सासरा गेला समजावयाला
" चला चला सूनबाई आपुल्या घराला
साखळयांचा जोड देतो तुम्हाला "
" साखळयांचा जोड नको मला
मी नाही यायची तुमच्या घराला" ॥ सासुरवाशी सून....

याप्रमाणे ह्या गीतात कुटुंबातील एकेकजण लाडक्या सूनबाईला समजावण्याचा प्रयत्न करतो. दीर म्हणतो, " वहिनी, विटी दांडू देतो तुम्हाला. " जाऊबाई म्हणतात, " बाई, खाऊ आणून देते तुम्हाला " पण सूनबाईंचा राग काही केल्या जात नाही. मग शेवटी येतो नवरा.

नवरा गेला समजावयाला
" चला चला राणीसाहेब आपुल्या घराला
मंगळसूत्र देतो तुम्हाला "
" मंगळसूत्र पाहिजे मला
मी येते तुमच्या घराला "
यादवराया राणी घरासी आली कैसी
सासुरवाशी सून घरासी आली कैसी ॥

काही ठिकाणी हेच गीत गाताना दुसऱ्या शब्दांनी सुरवात होते. त्यात सुनेच्या रागाचे कारण दिले आहे. नणंदा, भावजया खेळत होत्या, डाव आला सूनबाईवर. मग त्या सूनबाई रुसून कोपऱ्यात जाऊन बसल्या. या ओळीचे गायन ग ग ग म ग रे ग ऽ, सा ऽ, सा रें, ग म ग ऽ या स्वरांवर होते. नंतर "सासुरवाशी सून रुसून बैसिली कैसी" या ओळीपासून गीत वरीलप्रमाणे म्हटले जाते.

सा धृ सा रे रे ग रेग म ग रे रे गरे
सा ऽ सु र वा ऽ ऽऽ ऽ सी ऽ सू नऽ

सा सा – सा सा ग रे ग सा – सा –
रु सू ऽ नि ब स ली ऽ कै ऽ सी ऽ

सा धृ सा रे रे ग रेग म ग रे रे गरे
या ऽ द व रा ऽ ऽऽ ऽ या ऽ रा णीऽ

सा सा – सा सा ग रे ग सा – सा –
रू सो ऽ नी ब स ली ऽ कै ऽ सी ऽ

म – म – ग रे ग रे सा सासा सा रे ग
सा ऽ सु ऽ गे ऽ ली ऽ स ऽम् जा व या

म ग – म म म म ग –रे ग रे
ऽ ला ऽ च ला च ला सू ऽन बा ई

सा सा सा रे ग म ग –
आ पु ल्या घ रा ऽ ला ऽ

म – म – ग रे ग रे सा – सा
अ ऽ धं ऽ रा ऽ ज्य ऽ दे ऽ तो

रे ग म ग – म – म – ग रे ग रे
तू म्हा ऽ ला ऽ अ ऽ धं ऽ रा ऽ ज्य ऽ

सा – सा रे ग म ग – म – म म
न ऽ क्को ऽ म ऽ ला ऽ मी ऽ ना ही

ग –रे ग रे सा सासा सा रे ग म ग –
या ऽयु ची ऽ तु ऽमु च्या घ रा ऽ ला ऽ

सा ध़ सा रे रे ग रेग म ग रे रे गरे
सा ऽ सु र वा ऽ ऽऽ ऽ सी ऽ सू नऽ

सा सा – – सा सा ग रे ग सा सा सा सा
रू सो ऽ ऽ नो व स ली ऽ कै ऽ सी ऽ

सा ध़ सा रे रे ग रेग म ग रे रे गरे
या ऽ द व रा ऽ ऽऽ ऽ या ऽ रा णीऽ

सा सा – सा सा सा ग रे ग सा सा सा सा
रू सो ऽ ऽ नि ब स ली ऽ कै ऽ सी ऽ॥

याप्रमाणे संपूर्ण गीताचे चलन आहे.

पाटणबोरी विभागात पुढील गीतांचा प्रसार विशेषतः भराडी गौरीच्या गाण्यांमध्ये पाहण्यात आला.

१०. बेलिया बेलिया बेलपत्री
चारी कमळं झळकती
झळक मळक पाणी आणू
साता कळ्या गौर गुंफू

आकोळा की साकोळा
सईच्या डोक्यावर फुलांच्या माळा
आम्ही पोरी आरतीच्या
आरती करू नेणंत्या
महादेवाच्या राणी या
शेर गेला शेर म्हणा
बोर गेला बोर म्हणा ॥

सा सा सा – सा सा सा – सा रे रे –रे –
बे लि या ऽ बे लि या ऽ बे ल प त्री ऽ

ग म म म ग रे सा सा सा
चा री क म ळं झ ळ क ती

सा म म ग म म ग रे ग – रे –
झ ळ क म ळ क पा णी आ ऽ णू ऽ

सा म ग म ग रे ग – रे –
सा ता क ळ्या गौ र गुं – फू ऽ ॥

या प्रमाणे सर्व ओळी म्हणून शेवटची ओळ पुढीलप्रमाणे संपवायची.

सा म म ग म ग रे रे रे सा
बो ऽ र गे ला बो ऽ र. म्ह णा ॥

या गीतातील कोमल ऋषभाचा प्रयोग हृदयंगम आहे. षड्जावरून मध्यमावरची उडी हाही एक मोठा आकर्षक भाग आहे.

११. झुळ झुळ पाखरा
जाय माझ्या माहेरा

माझ्या ही माहेरी
राघोचा पिंजरा
त्याजवर बसून शिदोरी सोड
माझ्याही मायला निरोप सांग
तुझ्या लेकीनं पाटल्या मोडून
बांगड्या घडविल्या
काशियोने मढविल्या
गंगेचं पाणी रुवाळे
रामटेकहून पर्वत आले
गौराबाई डोल्हारे ॥

(रुवाळे = रोळे, गौरावाई डोल्हारे = गौराबाईचे डोल्हारे या अर्थी).

प्रत्येक वेळी वांगडचाच्या ऐवजी निरनिराळा दागिना घालून हे गीत पाहिजे तेवढे लांवविता येते.

रे रे रे रे सा रे सा – सासा सा ध़ सा ग – रे
झु ळ झु ळ पा ख रा ऽ जाय मा झ्या मा हे ऽ रा

रे रे – रे सा रे सा सा सा ध़ सा ग – रे
मा झ्या ऽ ही मा हे री रा घो चा पिं ज ऽ रा ॥

१२. पुडीवर पुडी रंचनी
एक पुडी घ्या वं
शंकराचा निरोप आला
गौराई चुडे ल्या हो
कशी लेवू बाई जी
दारी शंकर नाही जी
शंकर पडला एकला
जाई आंबा पिकला
जाई आंबा थोर वं
चिंचेवरचा मोर वं

चिंचेवरची अंबाबाई
चिंचा कशी तोडते
पालखीतली गौराबाई
शोभा कशी देते
वाटी वाटी चंदन
सूर्या कशी शिंपते ।।

सा	सा	सा	सा	सा	प़	ध़	सा	रे	–
पु	डी	व	र	पु	डी	रं	च	नी	ऽ

म	–	म	म	म	म	–	म	–
ए	ऽ	क	पु	डी	घ्या	ऽ	वं	ऽ

सा	सा	सा	सा	ध़	सा	–	सा	रे	रे
शं	क	रा	चा	नि	रो	ऽ	प	आ	ला

म	म	म	म	म	–	म	–	म
गौ	रा	ई	चु	डे	ऽ	ल्या	ऽ	हो ।।

या गीताची स्वररचना नेहेमीपेक्षा वेगळी आहे. सा, म वर प्रस्थापित अशी योजना क्वचित् आढळते. जवळ जवळ एक संपूर्ण ओळ षड्जावर आणि दुसरी ओळ केवळ मध्यमावर. "वेशी बाहेर निघता निघता सगुण झाला" हे गीत याच चालीवर म्हणतात.

१३. चुना बाई चुना
कल्हईचा चुना
गौर गेली सासरा
मंडप झाला सुना (जुना)
सोंडी बाई सोंडी
माळवदाची सोंडी
गौर गेली सासरा
जागा झाली भोंडी

आमची मुखरीण बरवी
भात रांधे चरवी
वरण रांधे तपेलं
नवरा आला भुकेला
जेऊ घाली ताटी
विडा दे हाती
गोष्टी सांगे राती
बुक्क्या मारे पाठी ॥

(भोंडी = रिकामी, भकास; माळवद = गावाचे नाव)

सा सा सा सा ध़ सा – –
चु ना बा ई चु ना ऽ ऽ

सा म ग म ग रे – –
क ल्ह ई चा चु ना ऽ ऽ

सा सा सा सा सा सा सा –
गौ र गे ली सा स री ऽ

साम म ग म ग रे – –
मंड प झा ला सु ना ऽ ऽ ॥

असे हे गीत गायिले जाते.

ज्या मुलीच्या घरी गौर मांडतात ती यजमानीण होय. मुख्य म्हणून मुखरीण म्हणतात. मुखरिणीच्या घरी ओसरीत शेजारच्या मुली फुलांचे चित्रविचित्र असे झेले आणून टाकतात. भराडी गौरीच्या शेवटच्या दिवशी ही मुखरीण गौर "उजवते." या उद्यापनासाठी ज्या परड्यांवर मुली फुलांचे गालिचे बनवितात त्या बांसाच्या कांबीच्या झालींचे जोड ती आपल्या मैत्रिणींना सप्रेम भेट म्हणून देते. पांच

जणींना खण, कापड देते. तिच्या घरी भोजनाचा कार्यक्रम होतो. त्यासाठी रोज भराडी गौरीच्या कार्यक्रमात भाग घेणाऱ्या मुली जेवायला येतात. पुढील गाण्यात या घटनेचा उल्लेख आला आहे. क्वचित् या मुखरिणीची चेष्टा पण केली आहे.

१४. खेळून माळून आल्या पोरी
मुखरिणीच्या मायनं आरती केली
मानाची, चोळी शिवली खणाची ।।

रे – रे सा रे रे सा सा सा ध़ सा ग
खे ऽ ळू न मा ऽ ळू न आ ल्या पो री

रेरे रेरे सा रे रे रे सा सा सा ध़ सा ग
मुख रिणी च्या मा ऽ य नं आ र ती के ली

सा सा सा सा नि़ ध़ नि़ सा – नि़ ध़ ध़ –
आ र ती के ली मा ना ची ऽ मा ना ची ऽ

सा नि़ सासा नि़ ध़ नि़ सा – नि़ ध़ ध़
चो ळी शिव ली ख णा ची ऽ ख णा ची ।।

भराडचा गौरीची गीते सर्व मुली एकत्र बसून टाळ्या वाजवून म्हणतात. ही समूहगीते होत. ही अंत्यत लयबद्ध असून काही गीतांना, उदा. चांदीचा पोळपाट, याला धुमाळी ताल लागतो. या लयप्रधान गीतातील काही ओळींची चाल मध्ये बदलते तेव्हा तालाच्या चौकटीत ही गीते पूर्णपणे बसू शकत नाहीत.

या गीतांचे स्वर संगीतदृष्टचा बरेच सुस्पष्ट लागतात. शब्दांची किंवा अक्षरांची ओढाताण होत असली तरी स्वररचना व शब्दरचना फारशी बदलत नाही. अधिक शब्द असल्यास घाईघाईने म्हणणे व कमी असल्यास अक्षरे लांबवून म्हणणे असा प्रकार घडतो. मुली स्वरांना

किंचित इकडे तिकडे होऊ देतील पण लयीला अजिबात चुकणार नाहीत. भराडीगौर किंवा भुलाबाई या गीतांची संख्या साधारणतः स्थिर असते. दरवर्षी नित्यनियमाने येणाऱ्या या भराडी गौरीच्या उत्सवात मुली मोठ्या उत्साहाने भाग घेत असल्यामुळे गीतांचे पारायण नेहमी होते. मोठ्या मुलींचे ऐकून लहान मुली विनायास पाठ करतात. गौरीच्या दिवसांत सर्व गीतांचे गायन मुखरिणींच्या घरी जाऊन दररोज पाच सहा वेळा तरी होते. यामुळे ही गीते स्मरणात पक्की ठसतात. अशा रीतीने लहान मुलींच्या गीतांचा वारसा वर्षानुवर्षे अव्याहत चालू आहे.

■ ■ ■

८. भुलाबाई

भुलाबाईची गाणी ही लहान मुलींनी म्हणावयाची गाणी आहेत. या गाण्यांचा प्रचार मुख्यतः वऱ्हाडात आहे. तथापि नागपूर विभागातील भराडच्या गौरीची काही गाणी आणि भुलाबाईची काही गाणी ही सामान्यपणे दोन्ही ठिकाणी म्हणतात. क्वचित् दोन्ही गीतांचे मिश्रण पाहावयास मिळते. लहान मुलींची पटकन् जुळणारी मैत्री आणि गाणी अल्पावकाशात मुखोद्‌गत करण्याची शक्ती यामुळे गीतांची ही देवाण घेवाण विनासायास होते.

भाद्रपद पौर्णिमेपासून आश्विन पौर्णिमेपर्यंत एक महिनाभर ही गाणी म्हणण्याचा परिपाठ असतो. एका रंगीत पाटावर शंकर पार्वतीच्या मूर्तींची स्थापना करून त्यांची पूजा करतात. ह्या मूर्ती म्हणजेच भुलाबाई. दररोज सायंकाळी मुली एकत्र जमून भुलाबाईच्यां समोर बसून किंवा फेर धरून टिपऱ्यांच्या किंवा टाळ्यांच्या तालावर ही गाणी म्हणतात. शेवटी प्रसाद. एका बंद डब्यात प्रसाद ठेवलेला असतो. मुलींनी तो कोणता पदार्थ आहे हे ओळखावयाचे. तो "जिकल्यानंतर" प्रसाद वाटायचा. कोजागिरी पौर्णिमेच्या रात्री शिवपार्वतीच्या मूर्ती घरासमोरील अंगणात चांदण्यात आणून ठेवायच्या. सर्वांनी जागरण करावयाचे. गाणी म्हणायची. फराळ करायचा. दुसरे दिवशी भुलाबाईचे विसर्जन करावयाचे किंवा त्या घरात आणून ठेवायच्या.

भुलाबाईच्या गाण्यात विविध विषय आहेत. लहान बाळाचे गुणवर्णन करून त्याला बाळलेणी घालणे, भुलाबाई गरोदर असणे, तिला पाळणा म्हणणे, तिचे बाळंतपण, तिला उखाणे घालणे, खादाड भाऊ, कामचुकार मावशी, सुनेला सासुरवास, तिला माहेरी पाठविण्यास सासरच्या माणसांनी नाखूष असणे, तरी देखील मुलींना माहेरी जाण्याची

ओढ असणे, माहेरचा गौरव इत्यादि विषय या गीतात आहेत. अधून मधून सासरच्या वैगुण्यांवर मुलींना आवडणारा विनोद केला आहे.

लोकगीतांत विनोद बहुधा नसतोच. काही गाणी केवळ विनोदासाठीच म्हणून केलेली असतात. त्यावेळी हा विनोद शृंगारावगुंठित असतो. विविध आणि व्यापक स्वरूपाचा नसतो. मुलींच्या गाण्यांतील विनोद बरेच वेळा निरर्थकही असतो.

१. भुलाबाई लेकी सोनियाच्या वाकी
वाजुबंद टेकी जडावाच्या, जडावाच्या
भाऊ भाऊ टेकती माता फुलं झळकती
झळकतीचं एकच पान
दुरुन भुलाबाई नमस्कार ॥

या गीताला धुमाळी हा ताल लागतो.

ध़ सा सा सा ध़ सा रे ग
भु ला वा ई ले ऽ की ऽ

म म रे सा रे – – –
सो नि या च्या वा ऽ की ऽ

ध़ सा सा सा ध़ सा रे ग म ग रे सा रे – – –
वा जु बं द टे ऽ की ऽ ज डा वा ऽ च्या ऽ ऽ ऽ

रे रे रे – रे – सा सा
ज डा वा ऽ च्या ऽ ऽ ऽ ॥

याच चालीवर पुढील गाणी म्हणतात—

१. येथून दाणा पेरीत जाऊ माळीयाच्या दारी
हळू भुलाबाई पाय टाका जोडवे तुमचे भारी ॥
२. हिरवा मोर बाई पाणी प्यायला गेला
तेथून उडाला खारकेच्या बनी ॥

३. काळी चिडी निळी चिडी बसली वागुल झाडावर
पांचशेच्या पाटल्या माझ्या भुलाबाईच्या हातावर ॥

४, अतरंडीवर पतरंडी पतरंडीवर पाटल्या
उठा उठा भुलाबाई घाला आपल्या पाटल्या ॥

५. हळदीची गोणी बाई लोटविली अंगणी
आज आमच्या भुलाबाईचा पहिला दिवस ॥

६. अडकीत जाऊ खिडकीत जाऊ खिडकीत होता बत्ता
भुलोजीला लेक झाला नांव ठेवा दत्ता ॥

७. माझं माहेर सोनारवाडा
भुलाबाई म्हणते विंदले घडचा ॥

८. काळा कोळसा झिग झिग चाणा
त्यात बसला भुलोजी राणा ॥

वरील गीतातील ३, ४ आणि ६ क्रमांकाची गाणी केवळ यमक जुळवण्यासाठी किंवा उखाणेवजा आहेत.

२. पहिली ग पुजूंबाई देवा देवा साजे
घातिला मंडोबा खेळी खेळी खंडोबा ॥

हे गीत "भुलाबाई लेकी" या चालीवरच म्हणतात. मात्र या गीतातील पुढील ओळींची चाल बदलते.

तांब्या पितळी झळकत जाये
तांब्या पितळी नायको
हिरवी टोपी बायको ॥

ध़ सा सा – ध़ सा रे ग
तां ऽ ब्या ऽ पि त ळी ऽ

म ग रे सा रे – रे –
झ ळ क त जा ऽ ये ऽ ॥

ध़ – सा – रे रे ग ग – – रे ग रे
तां ऽ ब्या ऽ पि त ळी ना ऽ ऽ य को ऽ

ध़ ध़ सा रे ग ग – – रे ग रे
हि र वी टो पी बा ऽ ऽ य को ऽ ॥

या नंतरच्या

नागपूर गांवचे ठासे ठुसे
दुरून भुलाबाईचं माहेर दिसे ॥

या शेवटच्या ओळी मिळून जवळ जवळ वीस ओळी या एकाच चालीवर म्हणतात.

३. संपती बाळाचे काय काय कपडे
वाळू घाला कपडे जाई मोत्याचे
जाई मोत्यावरी सांडली बुगडी
सीता गेली कानोडी
कानोडा कानोडा
अग अग सीते राम गेला लंके
मागे परडी बेलाची
पुढे परडी फुलाची
हाती फणी दंताची
शेंडी विंचरे कंथाची

चाल वदलून–

अरवण बरवण बोरीचं जोतं (झाड)
पाळणा हाले झुळ झुळ वाहात (दोई दोई हात)
निज रे निज रे तान्ह्या बाळा
मी तर जाते सोनारवाडा
सोनार वाडचा दिवा जळे
लेकराची हसली गळ
लेकराची हसली गळली नाही

मी तर जाते भुलाबाईच्या माहेरी
भुलाबाई माहेरी तांब्याची चूल
मखर घातलं जाळी फूल
नाव ठेवलं सूर्यापाशी
लग्न लावलं तुळशीपाशी
माझा नमस्कार भुलाबाईपाशी
आडण की गोडण
चिंचेखालचं तोडण
आज भुलोजी घरी नाही
कथा कोणी करावी
करावी तर (तं) करावी
शंकरानं करावी
ऐकावी तर (तं) ऐकावी
पार्वतीनं ऐकावी ॥

(दंताची = हस्तीदंताची)

या गाण्यातील पहिल्या दहा ओळी प्रथम क्रमांकाच्या गाण्याप्रमाणे आहेत. ध़ सा सा सा, ध़ सा रे ग, म ग रे सा, रे ऽ रे ऽ या स्वरांवर अधिष्ठित आहेत. त्यानंतर चाल वदलते आणि शेवटच्या जवळ जवळ एकवीस ओळी त्याच चालीवर म्हणण्यात येतात.

सा सा रे रे सा सा नि़ नि़ सा सा रे रे
अ र व ण वो र व ण वो री ऽ चं

सा सा नि़ नि़ सा सा रे रे सा सा नि़ नि़
झा ऽ ऽ ड पा ळ णा ऽ हा ऽ ले ऽ

सा सा रे रे सा सा नि़ नि़
झु ळ झु ळ वा हा त ऽ ॥

ही सा सा रे रे सा सा नि़ नि़ ची स्वररचना कायम राहते. त्यावर अक्षरांची स्थापना होते. अधिक अक्षरे असल्यास भराभर

म्हणावयाची आणि कमी असल्यास ती लांबवून म्हणावयाची असे तंत्र आहे.

४. एका टिपरीवर उभं राहूं
असमानीचा गड पाहूं
गडावर गड माहूर गड
तिथला सोनार कारागिर
त्यानं घडवला पाटल्यांचा जोड
स्या स्या भुलाबाई पाटल्यांचा जोड
कशी घेऊं दादा घरी नंदा (नणंदा) जावा
करतील माझा हेवा
हेवा परोपरी नणंदा घरोघरी
नंदाचा बैल डोलत येईल
सोन्याचं कारलं झेलत येईल ॥

या गीताचे पहिले कडवे पहिल्या क्रमांकाच्या "भुलाबाई लेकी सोनियाच्या वाकी" या चालीवर आहे. "कशी घेऊ दादा" या ओळीपासून चाल बदलते. लय तीच असली तरी स्वररचना बदलल्यामुळे ही लय वेगळी झाली की काय, असा भास होतो. गीताची समाप्ती ऋषभावर होते. प्रत्येक वेळी नवीन दागिना घालून गीत हवे तेवढे लांबविता येते.

ग म ग रे सा रें रे –
क शी घे ऽ ऊ दां दा ऽ

ग म ग रे रेसा रे रे रे
घ री न णं ऽदा जा वा ऽ

"नणंदा"चा उच्चार 'नंदा' असा होतो.

गग मम ग रे सा ॅरे रे –
कर तील मा ऽ झा हे वा ऽ

ग म ग रे सा सारे रे रे
हे वा प ऽ रो पऽ री ऽ

ग मम ग रे सा सारे रे –
नं ऽदा घ ऽ रो घऽ री ऽ ॥

५. एक लिंबू झेलूं बाई — दोन लिंबं झेलूं
दोन लिंबं झेलूं बाई — तीन लिंबं झेलूं
चार लिंबं झेलूं बाई — पांच लिंबं झेलूं
पांचाचा पानोडा — माळ घाली हनुमंता
हनुमंताची निळी घोडी — येता जाता कमळं तोडी
कमळाच्या पाठी मागे — लागली राणी
अग अग राणी — कुठं चालली
चिलया बाळाला — भूक लागली
चांदीच्या वाटीनं — दूध पाजलं
सोन्याच्या पाळण्यात — निजवलं
मोत्याच्या दोरीनं — हालवलं
नीज रे नीज रे — तान्ह्या बाळा
मी तर जाते — वरच्या माळा
वरच्या माळा — जाऊंगा
पाच खडे — मांडूंगा
एक खडा मोठा — भुलाबाईच्या पोटा
भुलाबाई तुझं — ठाणं ग
आता कधी — येणं ग
माझे येणे — आश्विन मास
आश्विना आश्विना — लवकर ये
देव बसती — देव्हाऱ्या
हस्त बसती — हस्ताऱ्या ॥

या गीतात अंतऱ्यामध्ये पुढील पाठभेद आढळतो. दुसरा पाठभेद नागपूर विभागात प्रचारात आहे.

मी तर जाते सोनारवाडा
सोनारवाडचा दिवा जळे
लेकराची हसळी गळे
हसळी वाटे रवे रवे
रव्याचे भाऊ रंजीत गेले
एक गेला खारीका
एक गेला खोवरा
खारीक खोबऱ्याचं आलं
जिऱ्या मिऱ्याचं काही नाही आलं
आणा आणा पारीस
उगळा उगळा काथ
आज आमच्या भुलावाईचा दुसरा दिवस
दुसऱ्या दिवशी बाळाला टोपी
मोत्यानं गुंफली
जो जो रे ॥

वरील गीत लयीच्या बावतीत "पहिली ग भुलाबाई" या गीतासारखे आहे. काही ठिकाणी स्वररचना पण तशीच आढळते. हे गीत ध़ सा सा सा, ध़ सा रे ग, म ग रे सा रे ऽ रे ऽ अशा स्वरावलीवर म्हणतात. तसेच ध़ सा सा सा, ध़ सा रे ग॒ रे रे रे सा रे ऽ रे ऽ असे म्हणून मध्यमाच्या ऐवजी कोमल गांधारापर्यंतही म्हणता येते. नेहमी-प्रमाणे एकाच स्वररचनेवर कमी अधिक अक्षरे लांववून किंवा घाईघाईने म्हणतात.

ध़ सासा सा सा ध़ सा रे ग॒ रे रेरे
ए ऽक लिं वू झे लू बा ई दो ऽन

रे सा रे – रे –
लिं वू झे ऽ लू ऽ

या प्रमाणे "पांच लिबं झेलू" म्हणून झाल्यानंतर "पांचाचा पानोडा" पासून चाल बदलते. ही स्वररचना मागील गाण्यातील

"नंदाचा बैल" या प्रमाणे आहे.

ग गम ग रे सा सारे रे –
पां चाऽ चा ऽ पा नोऽ डा ऽ

ग गम ग रे सासा रे रे –
मा ऽळ घा ली हनु मं ता ऽ

गग गम ग –रे सा सारे रे रे
हनु मंऽ ता ऽची नि ळीऽ घो डी

या प्रमाणे "हस्त बसती हस्तान्या" या शेवटच्या ओळीपर्यंत एकसारखे म्हणतात. या गीताचा शेवट ऋषभावर होतो.

पाठभेद असलेल्या गीतात "सोनारवाडचा दिवा जळे" पासून "उगळा उगळा काथ" पर्यंतच्या ओळी ग गम ग रे सा सारे रे ऽ रे या स्वरांवर म्हणतात. शेवटी—

ध़ सासा सासा सा ध़ सा रेरे ग
आ ऽज़ आम च्या भु ला बाई चा

म ग रे सा रे रे रे रे
दु स रा ऽ दि व स ऽ

ही ओळ पुन्हा पहिल्या ओळीसारखीच म्हणतात. गीताची समाप्ती पुढीलप्रमाणे होते–

ध़ ध़ध़ सा रे ग ग
दु ऽस ऱ्या दि व शी

म ग रेरे रे – रे –
वा ळा ऽला टो ऽ पी ऽ

ध़ सा सासा रे ग ग रे सा रे
मो त्या ऽन गुं फ ली जो जो रे ॥

या प्रमाणे पहिला दिवस, दुसरा दिवस, तिसरा दिवस असे म्हणावयाचे.

"एक लिंबू झेलू बाई" गीताच्या ध़ सा सा सा, ध़ सा रे ग रे ऽ, रे सा, रे ऽ रे ऽ याच चालीवर पुढील गीत म्हणतात. मध्ये चाल वदलते. "सासूनी काय आणलं ग" या ओळीनंतर.

६. अरडी वाई परडी ग
परडी एवढं काय ग
परडी एवढं फूल ग
दारी मोल सासू
सासूनी काय आणलं ग
सासूनी आणल्या पाटल्या
पाटल्या मी लेत नाही
संगं मी येत नाही
चारी दरवाजे लावा ग सई, लावा ग सई
झिपऱ्या कुत्र्याला सोडा ग सई, सोडा ग सई ॥

याप्रमाणे सासरा कुडचा आणतो, दीर कंबरपट्टा आणतो, जाऊ जोडव्याचा जोड आणते, नणंद बांगड्या आणते पण सूनवाई संग जायला तयार नाहीत. शेवटी येतात पती. ते मंगळसूत्र आणतात.

मंगळसूत्र मी घेते
संगं मी येते
चारी दरवाजे उघड ग सई
झिपऱ्या कुत्र्याला बांध ग सई ॥

असा या गीताचा शेवट होतो. मोल म्हणजे पाहुणा. पाव्हणा हा शब्द काही वेळा योजतात.

धृ सा सा सा सासा धृ सा सा रे ग
प ती नी का ऽय आ ण लं ग ऽ

म ग ग रे रेसा सा रे रेरे रे रेरे –
प ती नी आ ऽण लं मं गळ सू ऽत्र ऽ

यानंतर थोडा अवकाश म्हणजे Pause सोडून व लय किंचित वाढवून पुढील ओळी म्हणतात.

रेरे रे रे ग ग ग – रे –
मंग ळ सू त्र मी घे ऽ ते ऽ

रेग – ग ग – रे –
संगं ऽ मी ये ऽ ते ऽ

सा रे सासासा निनि सा रे रेरे रे
चा री दरवा ऽजे उ घ ऽड ग

रे ग–रे सा रे रेरे सा सा सा – –
स ईऽऽ उ घ ऽड ग स ई ऽ ऽ

सा सारे – सा सा सा निनि
झि पऱ्या ऽ कु ऱ्मा ऽ ऽला

सा सा रे ग ग रे
बां ध ग स ई ऽ

सा सासा रे सा सा – –
बां ऽध ग स ई ऽ ऽ ॥

या गीतामध्ये कुडच्या, पाटल्या, बांगडचा, कंबरपट्टा आणि मंगळ-सूत्र या सारख्या भिन्न भिन्न मात्रांची अक्षरे साऽ ऽरे रेऽरे या स्वरांवर बसवितात. त्यांचे उच्चार कु ऽ ऽऽ डचा ऽऽ, पा ऽ ऽट् ल्याऽ बा ऽ अंग डचा ऽ किंवा कंऽ बर पट्टा असे करतात. लयीत हवी ती आणि हवी तितकी अक्षरे सामावून घेण्याचे कसब मुलींना नित्य परिपाठाने सहज आत्मसात करता येते. लयीतील ठोका किंवा मात्रा हाताने टाळी वाजवून दाखवावयाची आणि अनाघात अक्षरे म्हणावयाची हे कसब या गीतगायनात असते ते वाखाणण्यासारखे आहे.

७. अक्कणमाती चिक्कणमाती
खळगा तो खणावा
अस्सा खळगा सुरेख बाई
जातं ते रोवावं
अस्सं जातं सुरेख बाई
सपीट दळावं
अस्सं सपीट सुरेख बाई
करंज्या कराव्या
अशा करंज्या सुरेख बाई
तबकी ठेवाव्या
अस्सं तबक सुरेख बाई
रूमाल झाकावा
अस्सा रूमाल सुरेख बाई
पालखीत ठेवावा
अशी पालखी सुरेख बाई
बाजंत्री लावावी

अशी वाजंत्री सुरेख बाई
माहेरा घाडावी
असं माहेर सुरेख बाई
खेळायला मिळते
असं सासर द्वाड बाई
कोंडूनी मारीते ॥

धं सासा सा सा धं सासा रे ग
अ क्कण मा ती चि क्कण मा ती

मम ग रे सा रे रे रे सा
खळ गा तो ऽ ख णा वा ऽ

धं सा सासा सा धंधं ऽसा रे ग
अ स्सा खळ गा सुरे ऽख बा ई

म ग रे सा रे रे रे सा
जा तं ते ऽ रो वा वं ऽ ॥

या गीताच्या चालीची मूळ चौकट " भुलाबाई लेकी " या गीतातील आहे. तथापि अक्षरमात्रात बदल झालेला असल्यामुळे स्वरांवरील आघात मूळ स्वरांवर न येता त्याच स्वरावलीतील दुसऱ्या स्वरांवर येतात. म्हणून परिणाम भिन्न होतो. या गीतातील प्रत्येक ओळीची सुरवात असा, असं, अशी या शब्दाने होते. शेवट बाई या पालुपदाने होतो. बाईतील ईकार थोडासा लांबवून जरा श्वास घेऊन मग दुसरी ओळ मुली म्हणतात. पहिल्या शब्दाचा अस्सा, अश्शी, अस्सं असा ठसक्यात उच्चार करताना अ वर किंचित् अधिक आघात होतो. या दोन्हीही क्रिया ऐकावयास अत्यंत मधुर लागतात. या गीताला धुमाळी ताल लागू शकेल.

या चालीवर " आपे दूध तापे त्यावर पिवळी साय " आणि

"काळा कोळसा झुग झुग वाणा त्यात बसला भुलोजी राणा" ही गीते म्हणतात.

८. या या भुलाबाई
आमच्या आळी, तुमच्या आळी
तुमच्या अंगात लाल चोळी
लाल चोळीवर वसला मोर – बसला मोर
बसल्या मोरावर सांडलं अत्तर
भुलोजी डॉक्टर घरी नाही – घरी नाही ।।

याप्रमाणे चोळीचा पांढरा, हिरवा, गुलावी, निळा असे विविध रंग घालावयाचे. या चोळीवर वसलेल्या मोरावर सांडलं पाणी–भुलोजी वाणी, मोरावर सांडले आवळे – भुलोजी कावळे, जोंधळे – गोंधळे, कापूर – ठाकूर अशी यमके जुळवायची. "संपति वाळाचे काय काय लेणे" या गाण्यातील "अरवण वरवण बोरीचं झाड" या ओळीची चाल वदलते. ती बदललेली चाल ही या वरील गीताचीच ढोबळमानाने चाल आहे.

सा रे सासा नि़नि़ सा– रे सा नि़
या या भुला बाई आम् च्या आ ळी

मा– रे सा नि़नि़ सा –रे सा नि़
तुम च्या अं गात् ला ऽल चो ळी

सा –रे सासा नि़नि़नि़ सासा रे ग –रे
ला ऽल चोळी ऽवर वस ला मो ऽर

सासा रे सा सासा सासा रे सासा –नि़नि़
वस ला मो ऽर बस् ल्या मोरा ऽवर

सा– रे– सा नि़नि़ सा रे– रेरे सासा नि़नि़
सांऽ डले अ त्तर भु लोऽ ऽजी डाऽ क्टर

सासा रे ग रे सासा रे सा सा
घरी ना ही ऽ घरी ना ही ऽ ॥

९. चंदनाच्या झाडावरून पडलो रे हरी
पडलो रे हरी
कुडयांचा जोड माझा मोडला रे हरी
मोडला रे हरी
गॅस लावून घडवा रे हरी
घडवा रे हरी
गॅस गेले विझून रे हरी
विझून रे हरी
सोनार गेले निजून रे हरी
निजून रे हरी॥

(गॅस–गॅसवत्ती)

याप्रमाणे या गीताची मुख्य रचना आहे. याची निरनिराळी कडवी करावयाची म्हणजे दागिन्यांची नावे बदलावयाची. पाटल्यांचे जोड, बांगडयांचे जोड मोडावयाचे. नंतर गॅसच्या ऐवजी समई, कंदील लावायला सांगायचे. ते विझून जातात आणि सोनार निजून जातात. लहान मुलांना मनोरंजक वाटणारा विनोद या गीतात केला आहे.

सा सा रे रे सा सा नि़ नि़नि़
चं द ना च्या झा डा व रून

सा सा रे रे ग रे– –
प ड लो रे ह रीऽ ऽ

सा सा रे रे सा सा – –
प ड लो रे ह री ऽ ऽ ॥

" अरडीबाई परडी ग " या गाण्यातील " चारी दरवाजे लावा ग सई, लावा ग सई " या ओळी ज्या स्वररचनेवर गातात तीच स्वर-रचना या गीताची मुख्य चाल आहे हे सहज लक्षात येईल.

या चालीवर पुढील गीते म्हणतात.

१. मागच्या अंगणात भेंडीचं झाड – भेंडीचं झाड
२. लऊ लऊ डहाळया हालतील, हालतील

(लऊ लऊ – लवून वाकून)

१०. हळदीची गोणी बाई लोटविली अंगणी
भुलाबाई बाळंतीण पहिला दिवस – पहिला दिवस
कुंकवाची गोणी बाई लोटविली अंगणी
भुलाबाई बाळंतीण दुसरा दिवस – दुसरा दिवस ॥

याप्रमाणे पानाची गोणी, चुन्याची गोणी, काथाची गोणी, सुपारीची, ओव्याची, लवंगांची, शोपेची, जायफळाची गोणी निर-निराळ्या दिवशी लोटवायची.

शेवटी,

पाण्याचे हंडे बाई तापविले अंगणी
भुलाबाई बाळंतीण अकरावा दिवस
बाराव्या दिवशी बारसं केलं
चेंडोजी म्हणून पाळण्यात घातलं ॥

असे म्हणून हे गीत संपवायचे.

सा सा रे रे सा सा नि़ नि़
ह ळ दी ची गो णी वा ई

सा सा रे रे सा सा नि़ नि़
लो ट वि ली अं ग णी ऽ

सा सा रे रे सा सा नि़ नि़नि़
भु ला वा ई बा ळां ती ऽण

सा सा रे रे ग गरे सा सा रे सा सा सासा
प हि ला दि व ऽस प हि ला दि व ऽस

११. नदीच्या अलिकडे राळा पेरला बाई राळा पेरला
एके दिवशी काऊ आला बाई काऊ आला
एकच कणीस तोडून नेलं बाई तोडून नेलं
सईच्या अंगणात टाकून दिलं बाई टाकून दिलं
सईनं उचलून घरात नेलं बाई घरात नेलं
कांडून कुटून राळा केला बाई राळा केला
राळा घेऊन विकायला गेली बाई विकायला गेली
त्याच पैशाची घागर आणली बाई घागर आणली
घागर घेऊन पाण्याला गेली बाई पाण्याला गेली
तेथे तिला मधल्या बोटाला विंचू चावला बाई विंचू चावला
आला ग सासरचा वैद्य
डोक्याला टोपी फाटकी तुटकी
कपाळाला टिकला शेणाचा
तोंडात विडा काळाही काळा
अंगात सदरा चिंध्या बुंध्या
नेसायला धोतर फाटकं तुटकं
पायात जोडा लचका बुचका
हातात काठी जळकं लाकूड
कसा ग दिसतो भिकाऱ्याचाणी बाई भिकाऱ्याचाणी ।।
आला माझ्या माहेरचा वैद्य
डोक्याला टोपी जरतारी
कपाळाला टिकला केशरी
तोंडात विडा लालही लाल (कस्तुरीचा)

अंगात सद्रा रेशमी
नेसायला धोतर जरी काठी
पायात जोडा पुणेरशाही
हातात काठी पंचरंगी
कसा ग दिसतो राजावाणी बाई राजावाणी ।।

सा सा रे – सा सा नि़ नि़
न दी च्या ऽ अ लि क डे

सा – रे – गम म ग रे
रा ऽ ळा ऽ पेर ला वा ई

सा – रे – सा नि़ ध़ – नि़ सा – – –
रा ऽ ळा ऽ पे ऽ ऽ ऽ र ला ऽ ऽ ऽ

यानंतर "मधल्या बोटाला विंचू चावला बाई विंचू चावला" या ओळीपर्यंत हीच चाल म्हणायची.

"आला ग सासरचा वैद्य" पासून पुढीलप्रमाणे चाल बदलावयाची.

सा सा सा सा ध़ – सासा रेरे – सासा म ग रे –
आ ला ग ऽ सा ऽ सर चाऽ ऽ ऽऽ वै ऽ द्य ऽ

ग ग गग ग म ग रे
डो क्या ऽला टो ऽ पी ऽ

सा सा सा रे रे रे रे –
फा ट की ऽ तु ट की ऽ

ग ग ग ग ग म ग रे
क पा ळा ला टि क ला ऽ

सा – सा रे रेरे रेरे
शे ऽ णा ऽ चाऽ ऽऽ

याप्रमाणे सर्व ओळी म्हणून झाल्यावर शेवटी असे म्हणावयाचे.

ध़ ध़ सा सा सा सा सा सा
क सा ऽ ग दि स तो ऽ

ध़ध़ सा रेम गरे सासा दे– सानि़ धनि़
भिका न्या वाणी बाई भिका न्याऽ वाऽ ऽऽ

सा – – – – – – –
णी ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ॥

१२. आमच्या भुलाबाईचं लगीन
वऱ्हाडी कोण कोण
आजी म्हणे मी आजी
खाईन नुसती भाजी
आई म्हणे मी आई
करीन लग्नाची घाई
भाऊ म्हणे मी भाऊ
खाईन नुसताच खाऊ
मावशी म्हणे मी मावशी
बसेन रूखवतापाशी ॥

सा सासा नि़ सा सा रे रे ग – गरे सा नि़ सा –
आ ऽम च्या भु ला वा ई चंऽ ऽऽ ल गी न ऽ

सा ग – रे ग म ग रे
व ऱ्हा ऽ डी को ण को ण

सा सासा नि॒ सा सा रे रे ग – गरे सा॒ नि॒ सा
आ ऽम च्या भु ला बा ई चं ऽ ऽऽ ल ग़ी न

सा सासा नि॒ सा – रे रे ग रे सा · सानि॒ सा –
आ ऽम् ची आ ऽ जी म्ह णे ऽ मी आऽ जी ऽ

ग ग गग रे ग ग म ग रे
खा ऽ ऽई न नु स ती भा जी

याप्रमाणे सर्व ग़ीत म्हणतात.
भुलाबाईच्या गीतांतील पुढील पाळण्याचे गीत सर्वत्र आढळते.

१३. जो जो रे जो जो नंदनहरी
हरीचा पाळणा यशोदे घरी
पहिले मासी सासू की पुसे
" सुनबाई सुनबाई डोहाळे कैसे "
" माझे की डोहाळे पुरवावे सासू
बाजारी जाऊनी आणावा काजू "
जो जो रे जो जो नंदन हरी
हरीचा पाळणा यशोदे घरी ।।
दुसरे मासी सासरा की पुसे
" सुनबाई सुनबाई डोहाळे कैसे "
" माझे की डोहाळे पुरवावे सासऱ्या
बाजारी जाऊनी आणाव्या साखऱ्या "
जो जो रे जो जो ।।

याप्रमाणे कुटुंबातील सर्व मंडळी " डोहाळे कैसे " म्हणून चौकशी करतात. त्याची यमके अशी जुळवतात. दीरा – हिरा, जाऊ – खाऊ, नन्सं – कणसं, भावा – मेवा, बहिणी – बागेत जाऊनी घालावी वेणी, बापा – सरी बिंदल्या घडवायाला टाका, आई – खोली सारवून सावध राही, याप्रमाणे नऊ कडवी म्हणतात. सर्व गीताची स्वररचना एक-

प्रकारचीच आहे. "माझे की डोहाळे पुरवावे सासू" या ओळीची षड्जावरून एकदम पंचमावर उडी हे या गीताचे वैशिष्ट्य आहे.

प़ सा सा सा सा – सा रे सा रे रे –
जो जो रे जो जोऽनं द न ह रीऽ

सा रे ग म ग रे सा रे सा सा सा –
ह री चा पा ळ णा य शो दे घ रीऽ

सा प प प प प प ध प – म ग रे –
मा झे की डो हा ळे पु र वाऽ वे सा सूऽ

रे ग म म ग रे रे ग रे सा सा –
बा जा री जा ऊ नी आ णा वा का जूऽ॥

भुलाबाईच्या गाण्यांत सासुरवाशिणीची दोन गीते प्रचारात आहेत. "चंदनाच्या झाडावरून पडलो रे हरी" या गीतातील काही स्वरावलींची पुनरावृत्ती करून या गाण्याची चाल तयार झालेली आहे. या स्वरांच्या मेळाव्याच्या पुनरावृत्तीमुळे निर्माण झालेली लय आकर्षक आहे. ओळींचा शेवट ध़ नि़ सा ऽ, नि़ ध़ ध़ असा मंद्र सप्तकातील धैवतावर होतो हे पाहण्यासारखे आहे.

१४. चांदीचा पोळपाट सोन्याचं लाटणं
तिथं आमच्या सासूबाई
पोळया करीत होत्या, पोळया करीत होत्या
"सासुबाई, सासुबाई, मला मूळ आलं"
"मला काय पुसते बरीच दिसते
पूस जा आपल्या सासऱ्याला – सासऱ्याला"
चांदीचं गंगाळ सोन्याचा तांब्या
तिथे आमचे मामंजी आंघोळ करीत होते
"मामंजी मामंजी मला मूळ आलं"
"मला काय पुसते बरीच दिसते
पूस जा आपल्या दीराला"

चांदीचा दांडू सोन्याची विटी
तिथे आमचे भाऊजी खेळत होते
" भाऊजी, भाऊजी, मला मूळ आलं "
" मला काय पुसते बरीच दिसते
पूस जा आपुल्या जावेला "
चांदीचा डेरा सोन्याची रवी
तिथे आमच्या जाऊबाई ताक करीत होत्या
" जाऊबाई, जाऊबाई, मला मूळ आलं "
" मला काय पुसते बरीच दिसते
पूस जा आपल्या नणंदेला "
चांदीची चूल सोन्याचा खेळ
तिथं आमच्या वन्सं खेळत होत्या
" वन्सं वन्सं मला मूळ आलं "
" मला काय पुसते, बरीच दिसते
पूस जा आपल्या नवऱ्याला नवऱ्याला "
चांदीचा पलंग जाळीची मच्छरदाणी
तिथे आमचे पतिराज निजले होते
" पतिराज, पतिराज, मला मूळ आलं "
उठले पती घेतली काठी
" विसर ग सुने, माहेरच्या गोष्टी "

सा सा रे रे सा सा नि़ नि़
चां दी ऽ चा पो ळ पा ट

सा सा रे रे सा सा नि़ नि़
सो न्या ऽ चं ला ट णं ऽ

सा सा रेरे रे सा सा नि़ नि़
ति थे आम् च्या सा सू बा ई

सा सा रे रेरे ग ग ग रे
पो ळ्या क रीत हो त्या ऽ ऽ

सा सा रे रेरे सा सा – –
पो ळ्या क रीत हो त्या ऽ ऽ ।।

यात्रमाणे सर्व गीत म्हणतात.

"कारलीचं वी पेर वं सुनबाई मग जा अपुल्या माहेरा माहेरा" असे भुलाबाईचे याच अर्थाचे आणखी एक गीत प्रचारात आहे.

१५, "कारलीचं बी पेर वं सूनबाई
मग जा आपुल्या माहेरा माहेरा"
"कारलीचं बी पेरलं वं सासूबाई
आतां तरी माहेरी धाडाना धाडाना"
"कारलीला कोंब फुटू दे वं सूनबाई
मग जा आपुल्या माहेरा माहेरा"

एका सासुरवाशिणीला माहेराची ओढ लागते. म्हणून ती आपल्या सासूला "माहेरा धाडा" म्हणून विनंती करते. सासूच्या मनात सुनेला घरी पाठवावयाचे नाही. म्हणून घरातली माणसे तिला सारखी कामे सांगत सुटतात. कारलीचं बी पेर, मग वेल येऊ दे, तिला कारली लागू दे, मग तिची भाजी कर अशी कामाची लांबण लागते. विचारी सून सर्व कामे होईपर्यंत धीर धरते पण कामे आटोपल्यावर सासूबाई आपला मोहरा बदलतात. सासरा, दीर, जाऊ, नणंद यांना वेगळेवेगळे विचारल्यावर वन्संबाई पतीकडे बोट दाखवितात.

सोन्याचा पाळणा मोतियाची दांडी
तेथे आमचे पती बसले होते-बसले होते
"अहो पतिराया, मला मूळ आलं, माझे भाई आले
आता तरी धाडा ना माहेरा-माहेरा"
उठले पती घेतली काठी लावली पाठी
"विसर ग आता माहेरच्या गोष्टी" ।।

सुनेच्या माहेरी जाण्याचा प्रश्न पतिराज अशा रीतीने निकालात काढतात.

या गीताची स्वरलिपी पुढील प्रमाणे आहे–

सासा रे रे सा नि़ सासा रे सा सा नि़ नि़
कार ली चं बी ऽ पेर ग सू न बा ई

सासा रे – सा सा नि़ नि़ ध़ – नि़ सा –
मग जा ऽ आ पु ल्या ऽ मा ऽ हे रा ऽ

नि़ – ध़ ध़ –
मा ऽ हे रा ऽ ।।

संपूर्ण गीत या स्वरपंक्तीवर म्हणतात.

१६. चाल चाल भुलाई लग्नाला जाऊ
तोडेच नाही तर कायले येऊ
तोडया का साठी वंजेले गळे
वंजेचे बैल डोलत आले वं
साखर निंबू झेलत आले वं
सोनेरी कारलं माशाचं मोल वं
भोई दादा दूरून बोल गा ।।

हे गीत लागोपाठ तीन वेळा म्हणतात. सावली गावच्या आसपास माळी मुलींमध्ये हे गीत विशेष प्रचारात आहे. गीताची स्वरलिपी पुढीलप्रमाणे आहे.

रे रे रे ग रे सा रे रे
चा ल चा ल भु ला वा ई

रे म ग ग रे सा रे रे
ल ग्ना, ऽ ला ऽ जा वू

रे रे रे ग रे सा रे रे
तो डे ऽ च ना ही त र

रे म ग रे सा रे रे
का ऽ य ले ऽ ये ऊ ॥

भराडच्या गौरीच्या गाण्याप्रमाणे भुलावाईची गाणी मुली संध्याकाळी एकत्र येऊन टाळचा वाजवून आणि फेर धरून गातात. ही गीते अत्यंत लयबद्ध आहेत. धुमाळी किंवा दादरा या तालात ही बसू शकतात. लयीला प्राधान्य असल्यामुळे गीतांच्या स्वरांच्या निर्मितीकडे बरेचवेळा दुर्लक्ष होण्याचा संभव असतो. तरी देखील या चालीमध्ये पद्धतशीरपणा आणि शिस्तबद्धता दिसून येते. सर्वसाधारण धु, सा, रे, ग, म या पांच स्वरांमध्ये चालीचा विस्तार केलेला आहे. सर्व स्वर शुद्ध आहेत. क्वचित् गीतात कोमल गांधाराचा प्रयोग केलेला दिसतो. या गीतांमध्ये स्वरांचे ठराविक गाळे (phrases) तयार केलेले आहेत. त्यांच्या आलटून पालटून केलेल्या मिश्रणाने (permutations and combinations) नवनवीन चाली निर्माण झाल्या आहेत. ढोबळ मात्राने चालींचे साचे पुढील प्रमाणे आहेत.

(१) धु सा सा सा, धु सा रे ग, म ग रे सा रे ऽ रे ऽ।
(२) धु सा सा सा, धु सा रे ग, रे रे रे सा, रे ऽ रे ऽ।
(३) सा सा धु सा रे सा, म ग रे ऽ।
(४) धु सा ऽ सा ऽ, रे ऽ ग ऽ, रे सा रे ऽ।
(५) सासा रेरे सासा निनि, सासा रेरे गग रेरे,
सासा रेरे सा।
(६) ग म ग रे, सा रे ऽ ऽ रे, रे।
(७) सा रे सा नि, सा रे ग, ऽ ऽ रे, सा रे सा।
(८) प सा सा सा सा ऽ, सा रे सा रे ऽ ऽ रे,
सा रे ग म गरे, सा रे, सा सा ऽ सा ऽ।

(९) सा रे सा नि़, सा रे सा नि़ ।

स्वरावली लयीत म्हणण्यासाठी अनाघात मात्रा करून गाण्याची अक्षरे म्हणतात ती फार विलोभनीय वाटतात. या स्वरांवर लयीला किंचितही न सोडता कमी अधिक अक्षरे बसविता येतात. उदाहरणार्थ, "भुलाबाई लेकी सोनियाच्या वाकी" ही बारा अक्षरे ज्या ध़ सा सा सा, ध़ सा रे ग, म ग रे सा, रे ऽ रे ऽ स्वरांवर म्हणतात त्याच स्वरांवर "अडकीत जाऊ खिडकीत जाऊ खिडकीत होता बत्ता" ही वीस अक्षरे पण सहज बसतात किंवा "माझं माहेर सोनारवाडा, भुलाबाई म्हणते बिंदले घडवा" ही तेवीस अक्षरे म्हणायला अवघड जात नाही. यामुळे गीतांची संख्या भरपूर असली, चाली मर्यादित असल्या तरी लवचिक (flexible) असल्यामुळे त्यातील विविधता कमी होत नाही. किंवा, चालींची संख्या वाढविण्याची आवश्यकताही वाटत नाही. एकाच स्वररचनेवर अनेक गीतांची स्थापना विनायास होऊ शकते. गीतांच्या चाली सरळ, सोप्या, स्पष्ट आणि मधुर असून सहज मुखोद्‌गत होण्यासारख्या आहेत.

विषयांच्या वैविध्यामुळे चालीचा तोच तोपणा कंटाळवाणा वाटत नाही. गीतात पाठभेद बरेच आहेत. पण चालीत फारसा फरक होत नाही. दरवर्षी भुलाबाईच्या निमित्ताने या गीतांचे घरोघरी नियमितपणे गायन होते. त्यामुळे गीतांची संख्या कमी अधिक होत नाही. ती साधारणतः तेवढीच राहते. या गीतांच्या भौगोलिक मर्यादा देखील बऱ्याच पुसट झालेल्या आहेत. गीतांची देवाण घेवाण मोठ्या प्रमाणावर झालेली असल्यामुळे पुणे विभागातील मुलींच्या भोंडल्याच्या गाण्यातील "कोण पाव्हणा आला ग बाई, झिपरं कुत्रं सोडा ग बाई" हे गीत भुलाबाईच्या गाण्यांत येऊन बसले आहे. किंवा, भुलाबाईची म्हणून ओळखली जाणारी गीते भोंडल्याची होऊन गेली आहेत.

भुलाबाईच्या गाण्यात विषयाचे वैविध्य भरपूर आहे. याचा उल्लेख आलेला आहेच. या गीतांना शैक्षणिक महत्त्व बरेच आहे. एका वस्तूच्या मोबदल्यात दुसरी वस्तू घेण्याचे व्यवहारज्ञान, "काळा कोळसा झिग झिग वाणा" या गीतात सापडते. सासरच्या माहेरच्या कुटुंबातील

नाती, त्यांना उद्देशून घ्यावयाची नातीदर्शक संवोधने "चांदीचा पोळपाट सोन्याचे लाटणे" आणि "कारलीचं बी पेर वं सूनबाई", "जो जो रे जो जो नंदन हरी" या गीतांमुळे माहीत होतील. पुरुषांच्या वेषभूषेचे वर्णन "नदीच्या पलीकडे राळा पेरला बाई राळा पेरला" या गीतात आढळेल. स्त्रियांची वस्त्राभूषणे, तान्ह्या बाळाची वाळलेणी "अतरंडीवर पतरंडी, पतरंडीवर ताटल्या", "संपतिबाळाचे काय काय कपडे" आणि "काळी चिडी निळी चिडी, वसली वागुल झाडावर" या गीतांवरून कळतील.

समाजातील निरनिराळ्या लोकांच्या व्यवसायाचे ज्ञान "काळा कोळसा कोरू बाई", "चंदनाच्या झाडावरून पडलो रे हरी" या गीतांमुळे होईल. "हिरवा मोर वाई पाणी प्यायला गेला" या गाण्यातील खाद्यपदार्थांमुळे जिभेला पाणी सुटेल तर "एक लिंबू झेलू वाई दोन लिंबं झेलू" यात संख्येचे ज्ञान होईल. "या या भुलावाई आमच्या आळी" सारख्या गीतांमुळे उखाण्यांबद्दल आवड निर्माण होऊन "अक्कण माती चिक्कण माती खळगा तो खणावा" या गीतामुळे बुद्धीला चालना मिळून तर्काने विचार करण्याची (logical thinking) सवय जडेल. "अतरंडीवर पतरंडी, पतरंडीवर ताटल्या" सारख्या बडबड गीतासारखे स्वरूप असलेल्या व उच्चारण्यास अवघड असलेल्या गाण्यांमुळे जिभेला वाटेल तसे वळविण्याची पात्रता निर्माण होईल आणि स्पष्ट उच्चार करण्याची शिकवण मिळेल. हे गीत म्हणजे tongue twister असे आहे.

अशा विविध दृष्टींनी परिपूर्ण असलेली ही भुलाबाईची गीते फार उपयुक्त आहेत. यांतील काही गीतांकडे उत्कृष्ट शिशुगीते (Nursery Rhymes) म्हणून अंगुलिनिर्देश करता येण्यासारखा आहे.

■ ■ ■

१. ओवी

महाराष्ट्रात ओवी हा सर्व लोकगीतांचा गाभा आहे. येथे उपलब्ध असलेल्या एकूण लोकगीतात ओवीची संख्या फारच मोठी आहे. लोक-गीतांचे वर्गीकरण ओवी आणि इतर गीते असे केले तर ओवीचे पारडे जड होईल. एवढ्या प्रमाणात ओवी प्रचारात आहे.

ओवी ही स्त्रियांची गीतसंपत्ती. प्राचीन कालापासून स्त्रियांची गीते समाजात होती असा पुरावा मिळतो.

महाभारतात राजवंशांच्या गाथा सूतांच्या जवळ असत असा उल्लेख आहे. पुढे पाली वाङ्मयात गाथा आढळतात. जातकात गद्यमय कथांचे सारांशरूप किंवा बोधपर विवेचन दोन ओळींच्या गाथेत द्याव-याचे असे गाथेचे स्वरूप आढळते. जैन प्राकृत वाङमयातही ते तसेच आहे. गाथा हा लोकप्रिय प्रकार ओवीप्रमाणे वापरला जात असावा. तथापि या गाथांचा पद्यप्रकार पुढे अस्तित्वात राहिला नाही. ओवी, चौपदी, दोहा वगैरे अनेक पद्यप्रकारात त्याचे प्रांतपरत्वे रूपांतर झाले असावे. लोकगीत किंवा लोककव्व असा शब्द जैन चूर्णीत मिळतो. लोकगीत किंवा लोककाव्य या शब्दाचा सर्वात जुना संदर्भ इसवी सनापूर्वी तीनशे शतकांचा जुना समजायला हरकत नाही. या संदर्भात लोककाव्ये स्त्रियांची गाणी असल्याचे सूचित केले आहे.

"दळण कांडणाच्या सर्वात जुन्या ओव्यांचा आढळ महानुभाव वाङमयात होतो. चवदाव्या शतकातल्या सोमेश्वराने लिहिलेल्या मन-सोल्लासात असलेला 'महाराष्ट्रेषु योषिद्भिरोवी गेया तु कण्डने' असा उल्लेख प्रसिद्धच आहे. स्त्रियांचा व कांडण्याच्या गीतांचा संबंध ऋग्वेदा-पर्यंतही पोचण्याचा संभव आहे. कारण ऋग्वेदाच्या पहिल्या मंडळात अठ्ठाविसावे सूक्त उखळा मुसळाच्या स्तुतीविषयीचे आहे. स्त्रियाच हा

सोमवल्ली कांडण्याचा विधी करीत असत."

(लोकसाहित्याची रुपरेखा: दुर्गा भागवत, पृष्ठ ५२ व ३७९)

संगीत रत्नाकर या संगीत शास्त्रावरील ग्रंथाच्या प्रबंध्यायात "छंदाभिर्बहुभिर्गेया ओवी जनमनोहरा" असे ओवीचे वर्णन केलेले आहे. ओवी हा गेयप्रकार असून ग्रंथसाहित्य निर्माण होण्यापूर्वी फार प्राचीन काळापासून लोकांच्या गायनात असावा. "दळिता कांडिता" ओवी म्हणण्याचा प्रघात प्राचीन कालापासून असला तरी त्यावेळची ओवी आणि परंपरेनें चालत आलेली स्त्रियांच्या तोंडी असलेली आजची ओवी एक नसावी.

ओवीचा वारसा संत वाङ्मयातूनही आपल्याला मिळालेला आहे. ग्रांथिक ओवी पाठ्य असते आणि स्त्रीगीतातील ओवी ही गेय असते.

ओवीची रचना ही छन्दस्वरूप असते. "छंद म्हणजे असा पद्य प्रकार की, ज्यात लघु गुरू हा भेद दिसायला लेखनात दिसला तरी उच्चारात घ्यावयाचा नसल्याने मुळीच मानायचा नसतो."

छंदाच्या प्राचीन रचनेत मधून मधून एका अक्षराच्या ठिकाणी दोन अक्षरे वापरण्याची सूट घेतलेली दिसते. ही अक्षरे लघु नसली तरी लघु उच्चारायला हरकत नसते.

(छंदोरचना : माधवराव पटवर्धन, पृष्ठ १२२)

ओवी ही रचनेच्या दृष्टीने अत्यंत सोयीची आणि सुलभ आहे. अर्थ आणि शब्द यांच्या अनुरोधाने अधिक उणी अक्षरे ओवीमध्ये घालण्याची सवलत कवीला असते. ओवीची व्याप्ती तीन चरणांपासून सात आठ चरणांपर्यंत असते. तिच्या अक्षर संख्येत वा रचनेत बरीच लवचिकता (flexibility) असते. सर्वात छोटी रचना तीन चरणांची असते. तीन चरणी ओवीत अर्थ पूर्ण असतो, तर साडेतीन चरणी ओवीत सर्व चरणांचा मिळून अर्थ होतो. शेवटचा चरण पादपूरक किंवा भाऊराया, रामराया असा व्यक्तिवाचक असतो. चार चरणी ओवीत देखील हा प्रकार घडतो.

पूर्व परंपरेनुसार उत्तरार्धात अर्थ असतोच. तथापि पूर्वार्धातील

अर्थाशी सुसंगतता हवीच असे मात्र नाही. बहुधा पूर्वार्ध व उत्तरार्ध यांचा अंत्य यमकापुरताच संबंध असतो.

यमक जुळविण्याचे विविध प्रकार आहेत उदा. पहिल्या व तिसऱ्या चरणात यमक साधणे किंवा सर्व चरणांत ते जुळविणे.

कमी अक्षरे असल्यास लांबवून म्हणावयाची व अधिक अक्षरे घाईने म्हणून त्याच चालीत ठेचून भरली तरी चालते.

वऱ्हाड नागपूर या विभागातही ओवीचे प्रावल्य बरेच आहे. महादेवाची व मातामायची गाणी वस्तुतः ओव्याच आहेत. गायनाचा प्रकार आणि प्रासंगिकता यामुळे त्याचे स्वतंत्र वर्गीकरण होते एवढेच.

ओवी म्हणजे सर्वकालिक व सर्व प्रासंगिक गाणी होत. स्त्री हा मध्य कल्पिल्यास त्याभोवती येणाऱ्या सर्व विषयांना, अनुभवांना व प्रसंगांना या गीतांत स्थान मिळते. शेवया, गहुले वळताना, नेहमीचे किंवा लग्नाचे दळण दळताना, पापड लाटताना, निवडणाचे फेर चालू असताना, काशिदा काढताना, वातींचे लक्ष करताना, शेतात कापूस निवडताना, निंदण, खुरपण करताना ज्या ज्या वेळी म्हणून स्त्रिया एकत्र येऊन कामे करीत असतात त्या त्या वेळी दोन दोन ओळी एक-मेकींपासून घेऊन त्या मुखोद्गत करून अक्षरशः मुंगीच्या पावलांनी मधुमक्षिकेप्रमाणे गाण्याचा आपल्या बुद्धीनुसार साठा करून ठेवतात. वेळप्रसंगी एखादी हुषार स्त्री नवीन ओव्या तयार करून चार दोन ओव्यांची भर त्यात घालीत असते. जुन्या कल्पनेचा आधार घेऊन नवीन निर्मिती करीत असते. समस्यापूर्तीसारखा प्रकारही क्वचित् आढळतो.

ओवी हे संपूर्णतः सांसारिक काव्य आहे. कुटुंबवत्सल स्त्रीच्या छोटयाशा विश्वात येणाऱ्या सर्व विषयांना येथे वाव असतो. त्यामुळे ओवीत विषयांचे वैविध्य भरपूर आढळते. बालपणी मातापित्याची मिळणारी माया, त्यांच्या मृत्यूनंतर माहेर अंतरणे, लहानपणी बंधूचे वहिणीवरील आत्यंतिक प्रेम, त्याच्या विवाहानंतर ह्या प्रेमाला ओहोटी लागणे, वहिनीचा दुस्वास, सासूचा सासुरवास, सासरचे सुखदुःखाचे अनुभव, अपत्यांचे कौतुक, तान्हे लेकरू, लाडाची लेक, तिला पाह्यला येणे, मौंज, विवाह इत्यादी समारंभ, गोरिया जावईबापू, त्यांचा सुखी

संसार, कन्येला प्रथम न्हाण येणे, पहिल्याने गरोदर असणे, तिला बांगड्या भरणे, चोळी शिवणे, चोळीवर मण्यांनी कशिदा काढणे, तिचे बाळंतपण, नातवाचे बारसे, सासुरवाशिणीकडे बंधूने दिवाळीच्या सणात भाऊबीजेसाठी पाहुणा म्हणून येणे, त्याची रंगीत गाडी, कपड्यांची रंगसंगती, भावाला पाहुणचार करण्यासाठी निरनिराळ्या पक्वान्नांची योजना करण्यासाठी बहिणीने जिवाचा आटापिटा करणे, घरातील कामे, कौटुंबिक घटना, पतीचे कौतुक, सुवासिनीने अहेव मरणाची इच्छा धरणे, शेजारधर्माचे पालन, रूढ समज, नवस, नीतितत्त्वे, सर्वसामान्य अनुभव, चालीरीती, सर्पदंश, त्यावरील इलाज इत्यादी अनेक सामाजिक विषय ओवीत असतात.

पौराणिक कथांमध्ये राम सीता ही आवडती जोडी आहे. लक्ष्मणाचे बंधुप्रेम, रावणाचे कपट, सीतेचा त्याग, तिचे कष्टमय जीवन, रामाच्या सहवासात सीतेला वनवास सुखद वाटणे, मारोतीची भक्ती इत्यादी घटना असतात. द्रौपदीला पांडवांनी द्यूतात हरणे, द्रौपदीचा धावा, कृष्णलीला, चिलयाबाळ, महादेव यांच्या कथा आहेत.

नामदेव, जनाबाई, कबीर, तुकाराम, मुक्ताबाई, दामाजी इत्यादी संतांची प्रशंसा, पंढरीचा विठ्ठल, पंढरपूरची यात्रा, माहूरगड, रामटेक, मेहेकर इत्यादी तीर्थक्षेत्रांची वर्णने, दिवसांची नावे, देहावरील तत्त्वज्ञान, गुरूभक्ती इत्यादी कौटुंबिक, सामाजिक, पौराणिक, धार्मिक, अध्यात्मिक विषय ओवीमध्ये गुंफिलेले आहेत.

पाहिले ते सांगितले, अनुभविले ते गायिले आहे. यामुळे भाषा सोपी, सरळ, रसाळ, ओघवती आहे. ओवीतील भावगंगा जीवनाच्या सर्व थरांतून वाहते. संकटाच्या खडकाळ प्रदेशातून ती खळाळते, सुखाच्या मैदानातून तिचा प्रवाह संथ होतो, भक्तीच्या सुपीक भागातून तिला महापूर येतो.

ओवीची निर्मिती ही स्त्रीवर्गांकडून बहुधा होते आणि ती स्त्रियांची जवळ जवळ मक्तेदारीच आहे.

ओवीचे रचनासौकर्य हे याचे प्रमुख कारण आहे. रचना छोटी व स्वयंपूर्ण असते. ओवीत काहीतरी वक्तव्य असते. दोन तीन चरणांमध्ये एखादी छोटी मोठी कल्पना पूर्णपणे मांडता येते. रचनेचे बंधन फारसे

नाही. मात्रा, गण हवे तसे बदलता येतात. स्वर लांबवून कमी अक्षरे व घाईघाईने म्हणून अधिक अक्षरे घालता येतात. त्यामुळे रचनेची फारशी अडचण नसते.

ओवी रचावयास सोपी तशी स्मरणात ठेवायला सुलभ आहे. हवे ते विषय, हवी ती वर्णने सर्व तपशीलासह अथवा संक्षेपाने समर्पक रीतीने योजता येतात. प्रत्येक ओवी स्वयंपूर्ण आणि वर्णनात्मक असल्यामुळे त्या म्हणताना एखाद्या ओवीचा मध्येच विसर पडला किंवा त्यांचा क्रम बदलला अथवा शब्दांची अदलाबदल झाली तर रसभंग होत नाही. ओव्या उलट सुलट म्हटल्या तरी सुसंगती कायम राहते. अशी स्वतंत्रता इतर गीतांना नसते. पदातील एखाद्या ओळीचे विस्मरण झाले तर सर्व रचना अडकून पडते. तसे ओवीचे नाही. एखादा चरण आठवला नाही तरी फारसे बिघडत नाही. त्याऐवजी तशाच अर्थाची दुसरी ओळ चालू शकते. ओवी विसरायला किंवा नवीन तयार करावयास अवसर असतो. बराच वाव असतो. इतके तिचे क्षेत्र विस्तीर्ण आहे.

निरनिराळ्या प्रसंगी म्हणावयाच्या ओव्या असल्या तरी सहसा दळण दळताना ओवी म्हणतात. पिठाच्या गिरण्या अस्तित्वात येण्यापूर्वी दळण हे नित्यकर्म होते. त्यामुळे ओवी गायन नियमाने होत असे. पहाटेच्या प्रसन्न वेळी शांत वातावरणात ओव्यांचे पठण व मनन सहजच होत असे. त्याच त्या ओव्या म्हणण्याचा कंटाळा येऊ नये म्हणून नवनवीन ओव्या पाठ करण्याकडे स्त्रियांचा ओढा असे. या जिज्ञासेमुळे एका बैठकीत एका वैरणाला एकच ओवी म्हणावयाची अशा अहमहमिकेने दळावयास बसलेल्या स्त्रिया एका दमात दोन कुडवांचे दळण संपेपर्यंत एकाही ओवीची पुनरावृत्ती होऊ देत नसत, अशी माहिती एका वृद्ध स्त्रीने सांगितली. श्रवण, मनन, गायन हा नित्यक्रम असल्यामुळे ओवीचा स्मरणात संग्रह करून ठेवणे सुलभ होते.

ओव्यांची संख्या जशी मोठी तसे विषयांचे वैविध्यही त्यात भरपूर असते. निरीक्षणशक्तीचा काव्यात उपयोग करण्यासाठी ओवीसारखी दुसरी रचना नाही. सार्वकालिकता व सर्वप्रासंगिकता तसेच, नित्य नियमाने दळण यामुळे ओवीत स्त्रियांना आवडणाऱ्या सर्व विषयांना स्थान मिळते. परमेश्वराच्या स्तुतीपासून घरातील सासुरवासापर्यंत, सण-

समारंभापासून सीतेच्या महालात काम करणाऱ्या गुजराथी पाणक्यापर्यंत सर्वांना त्यात प्रवेश असतो. विषयाचे व रचनेचे स्वातंत्र्य हे ओवीच्या सार्वत्रिकतेचे प्रमुख कारण आहे.

रचनेची व स्मरणशक्तीची चढाओढ हे ओवी गायन टिकवून ठेवते. जात्यावर दोघीजणी बसल्या म्हणजे गळा ओढण्याच्या निमित्ताने स्त्रिया ओव्या पाठ करतात. एकाच घरात नांदणाऱ्या पण निरनिराळ्या ठिकाणाहून आलेल्या सुना व मुली या वेळी ओव्यांची देवाण घेवाण करतात. पाठांतराची, रचनेची चढाओढ होते. एकमेकींच्या सहकार्याने ओव्यांचा साठा आणि प्रसार वाढत जातो. स्थलबद्धता नष्ट होते. यामुळेच समान अर्थाच्या ओव्या थोड्या फार फरकाने ठिकठिकाणी आढळतात.

ओवी ज्या वयात गायिली जाते किंवा तिची रचना ज्या वयाच्या स्त्रियांकडून होते त्या वयात स्त्रियांचे मन व बुद्धी अनुभवसंपन्न, प्रगल्भ, परिपक्व, संवेदनाशील असते. लहान मुलांच्या गाण्याप्रमाणे ओवीला वयाचे बंधन नाही. वेळेचेही नाही. प्रसंगानुरूप म्हणण्याचे म्हटलेच तर आहे. संसाराला सुरवात केल्यापासून जीवन संपेपर्यंत ओवीचे पठण करावे, गायन करावे, रचना करावी. या अवधीत परस्पर संबंधाचे ज्ञान, अनुभव वाढीस लागलेले असतात. या सर्वांचा उपयोग ओवीमध्ये भावनाशीलता, अर्थपूर्णता, हृदयस्पर्शीपणा आणण्यात होतो. ओवीला काव्याचा दर्जा मिळतो. मनोरंजनासमवेत भावदर्शन अधिक होते. हे काव्य स्त्रियांना आकृष्ट करते. अर्थ समजून स्मरणात ठेवायचे सामर्थ्य असते. बदलत्या परिस्थितीचा परिणाम होऊनही तिच्या रचनेला व गायनाला संधी मिळते. ओवी ही लहानसहान दळणे दळताना, मुलांना निजविताना, चारजणी एकत्र जमल्या असता वेळ घालविण्याचे उपयुक्त साधन असते. प्रौढ स्त्रियांचा मुख्यतः त्याला आधार असतो. रचना, पाठांतर, पुनःस्मृती ह्यांचा कालावधी बराच मोठा. त्यामुळे ही दीर्घकाल जिवंत राहते व तिच्यात भर पडत जाते.

ओव्या सर्वसाधारणतः स्त्रियांची गाणी खरी, पण पुरुषांमध्येही ओवीचे गायन होते. रामप्रहरच्या ओव्या त्यांच्या कानावर पडतात त्या विनासायास पाठ होतात. शेतात स्त्रियांच्या बरोबर

नांगरण, निंदण, खुरपण करतांना पुरुष त्यांचे गायन करतात. क्वचित् रचना करतात. मुलांना झोपविताना त्या म्हणतात. काही वेळा स्त्रियांची चेष्टा करण्याच्या उद्देशाने ओवीची रचना होते. ही चेष्टा अर्थातच खेळकरपणाने केलेली असते.

पुरुषांच्या ओव्यांमध्ये रात्री शेतात मेंढरे राखताना म्हणावयाच्या धनगरांच्या ओव्या महाराष्ट्रात आहेत. या आख्यानवजा असतात.

गायनाच्या दृष्टीने ओवीचे विभाग केल्यास श्रीमंत, सुखवस्तु, मध्यमवर्गीय स्त्रियांमध्ये प्रचारात असलेल्या आणि कामकरी, कास्तकार स्त्रियांकडून गायिल्या जाणाऱ्या असे वर्गवारीने स्थूल विभाग करणे संगीताच्या अभ्यासासाठी अधिक सोईचे आहे. मध्यमवर्गीयांच्या ओव्यात अर्थप्रधानता अधिक असून गातांना स्वरांकडे लक्ष देण्याची प्रवृत्ती आढळते.

ओवीच्या एका रचनाप्रकारात ओवीचे पहिले चरण पालुपद अथवा ध्रुवपद म्हणून घेऊन त्याच ओळीने सुरवात करून इतर ओव्यांची मालिका रचण्यात येते. उदाहरणार्थ पुढील ओव्या–

दंडाचा पाळणा लावीन घरणा
नीज बाळा श्रावणा ॥
दंडाच्या पाळण्याला सोन्याचे आकोडे
बाळाची निद्रा मोडे ॥
दंडाचा पाळणा वाजतो किरकिर
नीज बाळा बिनघोर ॥
दंडाचा पाळणा कळसूत्र माणकाचे
घर शोभते बाळाचे ॥
दंडाचा पाळणा झुलतो घाईघुई
कशी हासते चमेली ॥
दंडाचा पाळणा समद्या गावात एक
माझ्या बाळाचा लई धाक ॥

एका समान ओळीवरून रचना करतात त्या प्रमाणे संख्येने आरंभ करून ओव्यांची गुंफण घालता येते. एक, दोन, तीन याप्रमाणे

सुरवात करून प्रतिभाशक्ती, कल्पकता पुरेल तेथपर्यंत ही संख्या वाढविली जाते. या संख्येबरोबर निगडित असलेल्या कल्पनेची जोड ओवीत असते. या रचनेसाठी बुद्धी, संस्कार, कल्पनाचातुर्य यांची आवश्यकता असते. उदाहरणार्थ, पांडुरंगाच्या ओव्या पहाण्यासारख्या आहेत.

पहिली माझी ओवी ओवीन जगत्र
गाईन पवित्र पांडुरंग॥

दुसरी माझी ओवी दुजा नाही भाव
जनी वनी भेटे पांडुरंग॥

तिसरी माझी ओवी तिन्ना नाही कोठे
जनी वनी भेटे पांडुरंग॥

चवथी माझी ओवी वैरिले दळण
गाईन निदान पांडुरंग॥

पाचवी माझी ओवी माझिया माहेरा
राहे निरंतरा पांडुरंग॥

सहावी माझी ओवी सहाही शिणले
गुरूमूर्ती भेटले पांडुरंग॥

सातवी माझी ओवी आठवे वेळोवेळा
देखिला म्या डोळां पांडुरंग॥

आठवी माझी ओवी अठ्ठाविस युगें
उभा चंद्रभागे पांडुरंग॥

नववी माझी ओवी संपले दळण
चुकवी मरण पांडुरंग॥

दहावी माझी ओवी दहा अवतारी
यावे या संसारी पांडुरंग॥

ओवीच्या गायनात चालीवर भर दिला जातो. तथापि या चाली संख्येने मर्यादित आहेत. त्यातील कडवी ही केवळ आगगाडीच्या डब्यांप्रमाणे असतात. या चालीच्या साखळीने एका पाठोपाठ इतके डबे जोडले जातात की, एका वेळी एका इंजिनास ओढणे ते कठीण व्हावे. कालांतराने या डब्यांचे स्वरूपही बदलू लागते. मालगाडीचे डबे असलेल्या गाडीत पॅसेंजरचे डबे जोडण्यात येतात. शेवटी त्यांची संख्या

एवढी वाढत जाते की मालगाडीचे रूपांतर संपूर्ण पॅसेंजर गाडीत होऊन तिचे स्वरूप जसे बदलते तसे पोहोचण्याचे ठिकाणही निश्चित राहत नाही. यामुळे ओवीच्या एका चालीवर अनेकविध विषयांची, परस्पर विरोधी कल्पनांची एका पाठोपाठ गुंफण झालेली दिसते. निरनिराळ्या समारंभांवर, कार्यांवर, ॠतूंवर, सुखदु:खाच्या प्रसंगांवर आधारित ओव्या एकाच चालीवर गायिल्या जातात याचे हेच कारण होय.

काव्यदृष्ट्या ओवीची रचना जितकी सरळ, सोपी आणि साधी आहे तितकी तिची स्वररचनाही सुलभ, सुगम व लवचिक आहे. चालींचा तोच तोपणा मात्र नजरेत भरल्यावाचून राहत नाही. अर्थाकडे लक्ष अधिक म्हणून तो जाणवत नाही एवढेच.

ओवीच्या चालींची स्वरलिपी पुढे दिली आहे

१. नवरी पाह्‌ू आले सोपा चढूनी आंगणी
नवरी शुक्राची चांदणी ॥

सा सा रे सा रे ग रे – – –
न व री पा हू आ ले ऽ ऽ ऽ

सा सा ध़ सा रे – सा रे गरे सा
सो पा च ऽ ढू ऽ नी आं गऽ णी

सासा सा ध़ सा रे – सा रे ग रे – –
नव री शु ऽ क्रा ऽ ची चां द णी ऽ ऽ

सा रे ग रे सा – – सा सा सा
प द्या बा ऽ ई ऽ ऽ न व री

ध़सा रे – सा रे – ग रे – –
शुऽ क्रा ऽ ची चां ऽ द णी ऽ ऽ ॥

तान्हया लेकराची   आई गेली कोठं (कोठे)
सुकोनी गेले ओठ ॥

सा सा रे सा रे ग – रे –
ता न्हया ग ले क रा ऽ ची ऽ

सा सा धसा रे – सा – रे –
आ ऽ ईऽ ग – गे ऽ ली ऽ

गरे सानि सा – ध सा रे – सा – रे –
कोऽ ठंऽ सु ऽ को ऽ नी ऽ गे ऽ ले ऽ

ग – रे – प नि रे रे सा
ओ ऽ ठ ऽ बा ळ रा जा चे ॥

३. राम चाले वाटे   लक्ष्मण झाडी काटे
असे वंधु आहे कोठे   पृथ्वीवरी ॥

(वनामध्ये रामाच्या अंगाला लागणारे झुडुपांचे काटे लक्ष्मण झटकून टाकीत आहे.)

सा रे सा रे ग रे सा –
रा म चा ले वा ऽ टे ऽ

सा सा रे सा रे ग रे सा
ल क्ष्म ण झा डी का ऽ टे

सा सा सा रे सा रे ग रे सा
अ से वं धु आ हे को ऽ ठे

सा रे ग रे सा
पृ थ्वी व ऽ री ॥

"नवरी पाहू आले" या वरील ओवीतील पहिल्या ओळीच्या चालीवर ही संपूर्ण ओवी गायिली जाते असे दिसून येईल. ही एका ओळीची स्वररचना संपूर्ण ओवीचीच चाल बनली आहे.

४. उगवला नारायण उगविता दिशे लाल
पूजा करूनी गेले काल ॥

सा रे ग — — प म — — ग रे गरे सा
उ ग व ऽ ऽ ला ना ऽ ऽ रा य ऽऽ ण

ध ध ध — — ध प म ग सा सा ग म प प
उ ग वि ऽ ऽ ता दि ऽ ऽ शे ला ऽ ल ऽ ऽ

सा रे ग ग — — प म — — ग रे गरे सा
पू जा क रू ऽ ऽ नी गे ऽ ऽ ले का ऽऽ ल ॥

५. मोठे मोठे डोळे हरिणींनो भिऊ नका
दुरुनी येतो सखा ॥

ध़ ध़ सा — — सा सारे सा रे गम ग रेसा
वा ई मो ऽ ऽ ठे मोऽ ऽ ठे डोऽ ळे ऽऽ

सा रे ग — — प म — — ग रे गरे सा सा
ह रि णी ऽ ऽ नो भि ऽ ऽ ऊ न ऽऽ ऽ का

धृ सा – – सा सा, रेसा सारे ग म ग – रेसा
दु रू ऽ ऽ नी ये, ऽ ऽ ऽतो स ऽ खा ऽ ऽऽ

सा रे ग – – – प म – – – ग रे गरे सा
हे ग भा ऽ ऽ ऊ रा ऽ ऽ या मा ऽऽ झा ॥

६. **रामटेक गडावरी फुलं सांडिले जाईचे**
पुत्र कौसल्यामाईचे रामलक्ष्मण ॥

प प ध नि सां नि – ध प म – ग – –
रा म टे ऽ क ग ऽ डा ऽ व ऽ री ऽ ऽ

ग म प ध नि – – सां – –
ग ऽ डा ऽ व ऽ ऽ री ऽ ऽ

सां नि सां – रें मं गं – रें सां नि रें – सां
फु ल सां ऽ डि ऽ ले ऽ जा ई ऽ ऽ ऽ चे

प प धनि सां – नि – ध प म – ग –
पु त्र कौऽ स ऽ ल्या ऽ बा ऽ ई ऽ चे ऽ

ग म पध नि – – सां – –
ग ऽ बाऽ ई ऽ ऽ चे ऽ ऽ

सां नि सां रेंमं गं रें सांनि रें सां
ए की रा मऽ ल क्षु मऽ ऽ ण

प प ध नि सां – नि – ध प म ग –
पु त्र कौ ऽ स ऽ ल्या ऽ बा ऽ ई चे ऽ

ग म प ध नि – सां – –
ग ऽ बा ऽ ई ऽ चे ऽ ऽ ॥

७. चवथी माझी ओवी वैरिले दळण
गाईन निदान पांडुरंग ॥

नि़ सा रे गरे सा नि ध़ ध़ – –
च व थी ऽऽ मा झी ओ वी ऽ ऽ

ध़ नि सा रे रे गरे सा नि़ सा –
वै रि ले ऽ द ऽऽ ळ ऽ ण ऽ

नि़ सा रे गरे सा नि ध़ – –
गा ई न ऽऽ नि दा न ऽ ऽ

रे ग रे सा नि़ सा – – –
पां डु ऽ रं ऽ ग ऽ ऽ ऽ ॥

किंवा,

ध़ नि सारे गरे सा नि़ सा
पां ऽ डुऽ ऽऽ रं ऽ ग ॥

८. पहिली माझी ओवी ओवीन जगत्र
गाईन पवित्र येरे बा विठ्ठला ॥

ग ग ग – रे सा सा रेग – – –
प हि ली ऽ मा झी ओ वीऽ ऽ ऽ ऽ

नि़ सा रे गरे सा सा नि़ –
ओ वी न ऽऽ ज ग त्र ऽ

नि़ सा रे ग रे सा रे ग सा सा रे गरे
गा ई न ऽ प वि त्र ऽ ये रे बा ऽऽ

सा सा सा नि़ नि़ सा रे ग रे सा रे ग
वि ठ्ठ ला ऽ गा ई न ऽ प वि त्र ऽ

रे सा सा सासा सा सा सा –
ये रे बा ऽऽ वि ठ्ठ ला ऽ॥

२. दळण दळीते सूपाच्या अष्टकोनी
रत्न गाविले दोन्ही गिरीजा बाईला ॥

रे प म – ग ग रे गरे सा नि़ सा रे – – –
द ळ ये ऽ ण ऽ द ऽऽ ऽ ळि ये तो ऽ ऽ ऽ

रे रे रे ग रेसा रे म प ध – –
सू पा ऽ च्या गऽ अ ष्ट को नी ऽ ऽ

म प म – ग रे ग रे सा नि़ सा रे – – –
र त्न गा ऽ वि ये ऽ ऽ ऽ ले दो न्ही ऽ ऽ ऽ

रे रे रे रे ग रेसा रे म प ध – – –
घा शी गि री ऽ जाई बा ई ला ग ऽ ऽ ऽ

म प म – ग रे ग रे सा नि़ –
र त्न गा ऽ वि ये ऽ ऽ ऽ ले ऽ

सा रे – – –
दो न्ही ऽ ऽ ऽ ॥

१०. तुझा लाडका यशोदामाई तुझ्या हरीने खाल्लं आमचं दही
पहिली बोलली सुताराची साळू माझ्या अंगणी खेळतसे बाळू ॥

नि॒ सा रे ग ग – ग म ग रे
तु झा ला ड का ऽ य शो दा ऽ

सा – रे – – – । नि॒ सा रे गरे सा –
मा ऽ ई ऽ ऽ ऽ । तु झ्या ह रीऽ ने ऽ

नि॒ नि॒ प॒ ध॒ध॒ नि॒ – सा – – –
खा ल्लं आ मचं द ऽ ही ऽ ऽ ऽ

नि॒ नि॒ सा – रे ग– ग – ग म ग रे
प हि ली ऽ बो लऽ ली ऽ सु ता रा ची

सा – रे – – – । नि॒ सा रे गरे सा –
सा ऽ ळू ऽ ऽ ऽ । मा झ्या अं गऽ णी ऽ

नि॒ नि॒ प॒ ध॒ नि॒ – सा – – –
खे ळ त से बा ऽ ळू ऽ ऽ ऽ ॥

११. पंढरपूरामंधी मोकळी माझी वेणी
संत उभे देवावाणी ॥

सा सा रे रे रे रे सा रे सा – –
पं ऽ ढ र पू रा मं ऽ धी ऽ ऽ

सा रे – सा – रे रे सा रे सा –
मो क ऽ ळी ऽ मा झी वे ऽ णी ऽ

रे ग ग – ग ग म ग रे सा रे सा – –
सं त उ ऽ भे दे ऽ ऽ वा वा ऽ णी ऽ ऽ ॥

१२. नाचणीचे दारा तू नको जाऊ राती
झोपेच्या लहरा येती पानाचे पाल हाती ॥

नि़ सा रे – रे रे गरे रे नि़ – सा –
बा ई ना ऽ च णी ऽऽ चे दा ऽ रा ऽ

नि़ सा रे – रे – ग – म गरे सा नि़ –
तू ऽ न ऽ को ऽ जा ऽ ऊ ऽऽ रा ती ऽ

ग – म – म म म ग मग रे सा – नि़ –
झो ऽ पे ऽ च्या ल ह रा ऽऽ ये ती ऽ ग ऽ

नि़ सा – रे ग – ग – रे सा सा – –
पा ना ऽ चे पा ऽ ल ऽ हा ऽ ती ऽ ऽ ॥

१३. वाटेनं चालले चाला नं चालू किती
उभा राहून बोल मशी तुझ्या शब्दाची खुषी ॥

रे रे ग रे सा रे सा नि़ –
वा टे नं ऽ चा ल ले ऽ ऽ

ग ग म ग रे ग रे सा – –
चा ला नं चा लू कि ऽ ती ऽ ऽ

सा सा सा सा रे – म ग रे सा नि़ – –
उ भा रा हू न ऽ बो ल म ऽ शी ऽ ऽ

सा सा रे म – ग – रे सा सा – – –
तु झ्या श ब्दा ऽ च्या ऽ खु षी नं ऽ ऽ ऽ ॥

१४. वाटेनं चालले गंधाखाली सुरमा ल्याले
ते ग ओळखू नाही आले ॥

प़ नि़ सा – रे – ग रे सा – –
वा टें नं ऽ चा ऽ ल ये ले ऽ ऽ

सा रे म ग म ग रे सा सा – –
गं धा खा ली सु र मा ल्या ले ऽ ऽ

सा निप़ प़ नि़ सा सा रे ग रे सा – –
ते गऽ व ळ खू ना ही आ ऽ ले ऽ ऽ॥

या चालीमध्ये मंद्रनिषाध व पंचम यांचा विस्तार महत्त्वाचा आहे. कोमल गांधाराचा मुक्त प्रयोग हाही एक विशेष आहे.

१५. पहिली माझी ओवी राम माझ्या त्या चांगल्याला
आयना सीतेच्या बंगल्याला ॥

सा रे रे रे ग म ग रे सा – –
प हि ली मा ऽ झी ऽ ओ वी ऽ ऽ

सा नि़ सा – रे – रे रेग मग रे सा नि़ –
रा म मा ऽ झ्या ऽ त्या चांऽ गऽ ल्या ऽ ला ऽ

सा सा सा सा रे रे
आ य ना सी ते च्या

रे ग म ग रे – सा – –
बं ऽ ग ऽ ल्या ऽ ला ऽ ऽ

सा सा रे सा सा नि़
सा ळू ऽ बा ऽ ई

सा सा सा सा रे रे रेग मग रे – सा –
आ य ना सी ते च्या बंऽ गऽ ल्या ऽ ला ऽ

सा – रे – सा नि़ सा – –
सा ऽ ळू ऽ बा ऽ ई ऽ ऽ ॥

या ओवीतील दुसरी ओळ द्विरुक्त होऊन एखाद्या व्यक्तीचे नाव घेऊन ओवीची समाप्ती होते.

१६. चोळी शीव शिंपी आंखूड लंब्या बाह्या
नाजुक बहिणी माझ्या ॥

ध़ – सा – रे ग म ग रे – –
चो ऽ ळी ऽ शी व शिं ऽ पी ऽ ऽ

सा सा सा सा रे – ग – म ग रे सा – –
आं ऽ खू ड लं ऽ ब्या ऽ बा ऽ ह्या ऽ ऽ ऽ

सा – रे म म म म ग रे –
आं ऽ खू ड लं ब्या बा ऽ ह्या ऽ

रे सा ध़ सा रे रेग ग – म ग रे – –
आ हे ना जु क बहि णी ऽ मा ऽ झ्या ऽ ऽ ॥

या ओवीत दुसरी ओळ द्विरुक्त होते. गीताची समाप्ती ऋषभावर होते. या चालीवर ओवी म्हणताना जात्यावर दळायला बसलेली

जोडीदारीण स्त्री पुन्हा मंद्र धैवतावरून दुसरी ओवी गावयास सुरवात करते.

१७. मांडवाच्या दारी नवरीचा मामा कोण
हाती मुंद्या कानी सोनं ॥

सा रे प – – म ग – रे – ग म ग – – –
ए की मां ऽ ऽ ड वा ऽ च्या ऽ दा ऽ री ऽ ऽ ऽ

रे ग प – – म – ग – ग – रे गम ग – –
न व री ऽ ऽ चा ऽ मा ऽ मा ऽ को ऽऽ ण ऽ ऽ

नि़ सा रे – – सा रे – – सा नि़ – सा – –
हा ती मुं ऽ ऽ द्या का ऽ ऽ नी सो ऽ नं ऽ ऽ ॥

१८. सासूचा सासुरवास रामाच्या आईचा
पोटी गर्भ सावित्रीचा ॥

सा सा सा सा सा सा रे ग म –
सा सू चा सा सु र वा ऽ स ऽ

ग रे सा – सा सा सा –
रा मा च्या ऽ आ ई चा ऽ

सा नि़ सा रे रे सा सा – सा – –
पो टी ग र्भ सा वि त्री ऽ चा ऽ ऽ

नि़ सा रे ग म ग रे – सा – सा सा सा – –
पो टी ग र॰भ ऽ सा ऽ वि ऽ त्री ऽ चा ऽ ऽ ॥

या ओवीतील शेवटची ओळ दोहोरायची. दुसरे वेळी म्हणताना स्वररचना मध्यमापर्यंत जाते.

१९. रूक्मिणीला साडी चोळी सत्यभामेला दोरवा
तुळसा बाईला थंड पाण्याचा गारवा ॥

नि़ सा रे रे सा रे रे सा नि़ – सा – –
रु क्मि णी ऽ ला सा ऽ डी चो ऽ ळी ऽ ऽ

नि़ सा रे – ग म – ग रे – सा – –
स त्य भा ऽ मे ला ऽ दो र ऽ वा ऽ ऽ

नि़ सा रे – सा रे – सा नि़ – सा – –
ए का तु ऽ ळ सा ऽ बा ई ऽ ला ऽ ऽ

नि़ सा रे – सा रे – सा नि़ – सा – –
थं ड पा ऽ ण्या चा ऽ गा र ऽ वा ऽ ऽ ॥

वरील स्वररचना बरीच आधुनिक असावी. "ओ जानेवाले आ जा" या एका चित्रपटातील गीताच्या चालीचा प्रभाव या ओवीच्या गायनावर झालेला स्पष्ट दिसून येतो.

"नागिन" या सिनेमातील "मन डोले मेरा तन डोले" या गीताच्या चालीवर पुढील ओवी गायनात आलेली दिसली.

२०. पंढरीची वाट कशानं ओली झाली
विठू सांवळया सम्राटाची राई रुक्मिणी पाणी न्हाली ॥

सा सा रे – म – ग – रे सा
का ई पं ऽ ढ ऽ वि ऽ ग ऽ

रे – म – ग – रे सा रे ग़ रे सा
पं ऽ ढ ऽ वि ऽ ग ऽ पं ऽ ढ वि

रे – – रे सा रेसा निध़ ध़ सा – रे रे
री ऽ ऽ ची वा ऽऽ ऽऽ ग क ऽ शा नं

ग – रे सा – सा – – –
ओ ऽ ली झा ऽ ली ऽ ऽ ऽ

सा सा रे – म – ग – रे सा
वा ट क ऽ शा ऽ न ऽ ग ऽ

रे – म – ग – रे सा
क ऽ शा ऽ न ऽ ग ऽ

रे ग रे सा रे ग रे सा रे रे – – रे
क ऽ शा नं ओ ऽ ली ऽ झा ली ऽ ऽ ग

नि धध़ सा – रे रे ग ग रे सा सा – – –
वि ठूऽ सा ऽ वळचास ऽ म्रा टा ची ऽ ऽ ऽ

सा सा रे – म – ग ग रे सा
रा ई रु ऽ क ऽ मि ऽ णी ऽ

रे – म ग – रे सा
रू ऽ क मि ऽ णी ऽ

रे ग रे सा रे – – रे
रू ऽ क मि णी ऽ ऽ ग

सा रेसा नि ध़ सा – रे रे
रा ऽऽ ई ऽ रू ऽ क्मि णी

ग ग रे सा सा – – –
पा ऽ णी न्हा ली ऽ ऽ ऽ ॥

वरील स्वररचनेत ओवीचे शब्द 'फिट्ट' बसविण्यासाठी इकार आकार व्यतिरिक्त ग, वि इत्यादी पूरकांचा दहा वेळा यथेच्छ वापर केलेला आहे.

वरील ओव्यांपैकी "उगवला नारायण" ही चवथ्या क्रमांकाची ओवी कै. आनंदराव टेकाडे यांच्या "आनंदकंद ऐसा हा हिंद देश माझा" या गीताच्या चालीवर आधारित आहे असे दिसून येईल. ही स्वररचना बरीच लोकप्रिय होती. प़ ऽ सा ऽऽ सा, सारे सारे ग म ग ऽ रे सा, सा रे ग ऽऽ प म ऽऽ ग रे गरे सा या स्वरपंक्ती घेऊन जसे जमतील तसे शब्द योजून ओवी म्हटली जाते. यावर मिश्र भैरवीची छाया दिसते.

"रामटेक गडावरी" या ओवीची चाल कल्पक आणि आकर्षक आहे. सां नि सां ऽ रेंमं, गं ऽ रे, सांनि रे ऽ, सां, पप ध नि सां ऽ, निऽधप म ऽऽ ग, ग म पध नि ऽऽ सां ऽऽऽ ही खमाज रागातील स्वरमाला बुद्धिवान स्वररचनेचा एक नमुना आहे.

ओवीचे गायन एखाद्या प्रसंगाबरोबर किंवा क्रियेबरोबर निगडित असते. जात्यावर दळताना दोघीजणी ओवी म्हणतात. शेतात निंदण खुरपण करताना स्त्री व पुरुष मिळून ओव्या म्हणतात. एकाने एक ओवी म्हटल्यानंतर दुसऱ्याने दुसरी ओवी सुरू करायची असा प्रकार असतो. हातातील कामामुळे शरीरावर व गळ्यावर ताण पडतो त्यामुळे हे गायन स्थिर स्वरांचे होत नसावे असे वाटेल, पण हा अंदाज ओवीच्या बाबतीत खरा ठरत नाही.

एका श्वासात जेवढे शब्द बसतील तेवढे म्हणणे, श्वास संपत आला व त्यातील स्वर निर्माण करण्याची शक्ती नष्ट झाली तरी तोंडाने शब्द आत ओढत ओढत श्वास तुटेपर्यंत म्हणणे, भात्यात हवा भरल्यागत पुन्हा जोराने श्वास घेऊन ओवीतील राहिलेले शब्द अधिक जोमाने म्हणणे अशी लोकगीतांच्या गायनाची वैशिष्ट्ये ओवी गायनातही आढळतात. गाताना ओवीच्या शेवटच्या अक्षरावर आघात देतात. ही

श्वास घेण्याची व सोडण्याची क्रिया गायनात वेगळी ऐकू येईल एवढ्या मोठ्याने होत असते. अक्षरांची व शब्दांची वेडीवाकडी ओढाताण झाली तरी गीताचा अर्थ कळतो. कारण ओवीतील ओळींची आणि शब्दांची पुनरावृत्ती गायनात होत असते.

गायनाच्या दृष्टीने कधी चढे तर कधी कमी असे स्वर लागणे असे होत असले तरी ओवीच्या चालींची कल्पना स्पष्टपणे श्रोत्यास येऊ शकते. त्यात एक मोठा ओघ असतो व स्वररचनेची मूळ चौकट दृढ असते.

ओवीत अर्थाची बाजू बळकट आहे. शब्दावर भर दिलेला आहे तसाच सुरावरही. प्रातःकाळच्या सुशांत वातावरणात ही भावनापूर्ण अर्थवाहक ओवी गोड गळ्यातून ऐकली म्हणजे श्रोत्यांच्या चित्तवृत्ती उचंबळून याव्यात एवढे सामर्थ्य या ओवीच्या गायनात आहे.

■ ■ ■

१०. स्त्री गीते

नागपूर विभागात प्रचारात असलेली स्त्री गीते साधारणतः तरुण, प्रौढ स्त्रियांकडून गायिली जातात. ओवी, मातामाय इत्यादी गाणी ही देखील स्त्रियांची गीते आहेत. परंतु या प्रकरणात ज्या गीतांचा विचार करावयाचा आहे ती गीते वैठकीच्या गाण्यांच्या स्वरूपाची आहेत.

श्रीमंत, सुखवस्तु, मध्यमवर्गीय स्त्रियांमध्ये प्रचारात असलेली ही गाणी ओवीच्या संख्येच्या तुलनेने मोजकी आहेत. या गीतात कवितांच्या धर्तीवर रचलेली गाणी व पदे यांचा वापर अधिक असून विविध विषय हाताळलेले असतात. काही कथागीते असतात. पंढरपुरास विठ्ठलाच्या दर्शनाला अनेक संकटांना तोंड देऊन जाणारी यात्रेकरू म्हातारी, मीठ, चिंधी, रत्नावळी, निळावंती असे कथाविषय असतात.

एकादशी माहात्म्य, हरतालिका, कोकिळाव्रत इत्यादी व्रत-वैकल्यांचे वर्णन करणारीही काही गाणी आहेत.

अध्यात्मपर गीतात गुरूमहिमा यावर भर दिला आहे. उखळी, हुरडा, गाय, कपट, गाठोडे असे त्यात एखादे रूपक असते.

पौराणिक कथांवर आधारित गीतांमध्ये रामायण महाभारतातील प्रसंग लोकप्रिय आहेत. कृष्णलीला, शारङ्गधर, गोपीचंद, त्रिजटा अक्षता, मंदोदरी, चंद्रसेना, शवरी इत्यादी कथांवर व प्रसंगांवर आधारित गीतरचनाही आहे.

दामाजी, तुकाराम, जनाबाई, ज्ञानेश्वर, एकनाथ इत्यादी संत कवींची स्तुतीपर कवने तसेच त्यांचे अभंग व गौळणी यांनाही गायनात स्थान आहे.

वि. लो....१२

श्रावण महिन्यात दुपारच्या वेळी विशेषतः ब्राह्मण स्त्रिया घरी किंवा देवालयात एकत्र जमून देवाला सगुणरूप देऊन त्या मूर्तीची पद्धतशीर रीतीने पूजा करतांना जे सोपस्कार करतात त्यांवर आधारित गाणी म्हणतात. या गाण्यात तुळशीची पूजा करणे, जागा सारविणे, रांगोळी काढणे, देवाला आंघोळ घालणे, पाणी पाजणे, दूध प्राशन करविणे, आरशात प्रतिबिंब दाखवणे, नैवेद्य दाखविणे, भोजन, विडा देणे, चवरी फिरवणे इत्यादी विषय असतात. मूर्तीच्या हास्याचे कौतुक करणे, तिला दृष्ट लागेल म्हणून भयभीत होणे, तिची दृष्ट काढणे, डोळ्यात काजळ घालणे, आरती करणे, तिला झोपविणे इत्यादी विधींचे वर्णन करणारी गीते म्हणतात. या गीतांची बैठक आध्यात्मिक असून त्यांची सारवण, रांगोळी, पाणी, दूध, नैवेद्य, आरसा, चवरी, दृष्ट, हास्य निद्रा अशी नावे असतात.

पौराणिक आणि धार्मिक विषयांव्यतिरिक्त या स्त्रीगीतांमध्ये सामाजिक विषय हाताळलेले आहेत. उदाहरणार्थ, मुलाचे नामकरण, पाळणा, मुंज, विवाह, वरमाय, विहीण, विहीणींचा मानपान, व्याही रुसून बसणे इत्यादी.

पहिल्याने गरोदर असणाऱ्या नवविवाहित मुलीचे कौतूक महाराष्ट्रात फार होते. या गरोदर स्त्रीला होणाऱ्या अपत्यावर आपल्या मातेच्या आनंदी आणि उदात्त मनोवृत्तीचा ठसा उमटावा म्हणून या मुलीला सतत प्रसन्न ठेवून उल्हसित करण्यासाठी डोहाळजेवणाच्या खास समारंभाचे आयोजन करण्यात येते. या "गव्हारशीला" चोरचोळी घालतात. बागेत सहलीला नेतात. बागेतले डोहाळजेवण करतात. पाना-फुलांनी शृंगारलेल्या पाळण्यावर बसवून पाळण्याचे डोहाळजेवण होते. चांदण्यारात्री "चांदणी चोळी" घालतात. निरनिराळे रुचकर खाद्यपदार्थ ताटात ठेवून केलेल्या "शीतळ ताटाने" तिचे इच्छाभोजन होते. सर्व समारंभांच्यावेळी गाणी म्हणतात. ती "डोहाळे" या नावाने प्रसिद्ध आहेत.

मुलगी बाळंत झाली म्हणजे तिच्या मुलाचे नामकरण होते. बाळाला पाळण्यात घालून बारसे करतात. त्यावेळी पाळण्याची गाणी म्हणतात.

सुमारे चाळीस पन्नास वर्षांपूर्वी स्त्रियांनी म्हणण्यासाठी म्हणून खास तयार केलेल्या गाण्यांच्या स्वस्त पुस्तिका बाजारात मिळत असत. त्यात भक्तीपर अभंग आणि इतर गाणी असत. या पुस्तकातील गाण्यांचा प्रसार त्यावेळी साक्षर स्त्रियांकडून होत असे. नित्यपाठाचे अभंग, भूपाळ्या, रूपावरील अभंग, भजने, गौळणी, श्रीरामाची पदे, गोवर्धन पद्यावली, बापाचा मुलीस उपदेश, माहेरचे मूळ, महिला संगीत इत्यादी पुस्तकातील गाणी त्यावेळच्या तरुण स्त्रिया आवडीने म्हणत असत.

या सर्व गीतांच्या गायनात पुष्कळ मध्यमवर्गीय प्रौढ स्त्रिया निष्णात असतात. संगीताच्या दृष्टीने या गायनात सुसंगतता व पद्धतशीरपणा आढळून येतो. गीतांची शब्दरचना काव्यप्रधान आहे. गीतांच्या शब्दांचे उच्चारण स्पष्ट होत असून काव्याचा अर्थ समजून स्त्रिया सुस्वरात या गीतांचे गायन करताना दिसतात.

कीर्तनामध्ये वारंवार ऐकू येणाऱ्या चाली त्याचप्रमाणे मराठी संगीत नाटकातील काही प्रसिद्ध पदांच्या चाली स्त्रियांनी आपल्या या गीतांसाठी राबवून घेतलेल्या आहेत. शास्त्रीय संगीतातील ठुंबरीची स्वरावली नाटकातूनच गायनात आली असावी. पिलू, सारंग, खमाज, आसावरी, झिंझोटी, तिलक कामोद, काफी, देस आणि भैरवी या रागातील स्वरसमुदाय हे या गीतांचे आधारस्तंभ आहेत. मंद्र सप्तकातील उत्तरार्ध आणि मध्य सप्तकातील पूर्वार्ध एवढ्यातच बहुधा गीतांचे चलन होते.

या प्रकरणात स्त्रियांच्या गीतांसाठी सर्व सामान्यपणे वापरात येणाऱ्या स्वररचनांचा विचार केला आहे. गीतांचे शब्द या स्वरांच्या समुदायावर बरोबर बसविता आले नाहीत तरी इतर गीतांच्या गायनाप्रमाणे आवश्यकता असेल तेथे स्वर लांबवून किंवा अधिक असल्यास घाईने एका स्वरावर शब्द म्हणून काम भागते. हा बदल इतका अल्प असतो की, ऐकणारास त्यातील चाल मूळ कोणत्या पदावरून घेतली आहे हे स्पष्टपणे कळू शकते. त्यातील बहुतेक स्वररचना तालात म्हणता येण्यासारख्या आहेत पण तालाकडे किंवा लयीकडे स्त्रिया दुर्लक्ष करीत असताना दिसतात.

प्रचारात असलेल्या काही प्रसिद्ध स्वररचना पुढे दिल्या आहेत.

१. श्रीकृष्ण परमात्मा अजि जन्मले मथुरेला
देवकी प्रसूत झाली
तिसी चतुर्भुज मूर्ती दिसली
ती पाहूनी आनंदला
वसुदेव मनी खिन्न झाला
अजि जन्मले मथुरेला ॥ श्रीकृष्ण परमात्मा....

सा – रे ग ग म ग रे सा – रे ग म –
श्री ऽ कृ ऽ ऽ ष्ण प र मा ऽ त्मा ऽ ऽ ऽ

म प ग – – म ग रे सा रे ग रे सा – –
अ जि ज ऽ ऽ न्म ले ऽ म थु रे ऽ ला ऽ ऽ

म म म म – म ग म प मं प – – – –
दे ऽ व की ऽ प्र सू त झा ऽ ली ऽ ऽ ऽ ऽ

म ग म ध ध नि ध प ग म प मं प – – –
ति सी च तु र्भू ज मू ऽ र्ती ऽ दि स ली ऽ ऽ ऽ

सा – रे ग ग म ग रे सा – रे ग म – – –
ती ऽ पा ऽ हु नी आ ऽ नं ऽ द ऽ ला ऽ ऽ ऽ

म प ग – म म ग रे सासा रे ग रे सा – – –
व सु दे ऽ व म नी ऽ खिऽ न्न झा ऽ ला ऽ ऽ ऽ ॥

२. या तुझ्या भगिनीवर का कोपलासी
का दुष्ट जनाचे हाती लोटलेसी
मलीन होई काया
कोणासी नाही माया

झडकरी या । धावुनिया । पेकुनिया । दीन रवा
अहा रे देवा
चुकली पतिसेवा
कधीही न केशवा ॥

सा – रे रे म – म म प – ध नि ध –
या ऽ तु ऽ झ्या ऽ भ गि नी ऽ व र का ऽ

म – प ध नि ध – – –
को ऽ प ला ऽ सी ऽ ऽ ऽ

सा – रे रे म म म – प ध नि ध – –
का ऽ दु ऽ ष्ट ज ना ऽ चे हा ऽ ती ऽ ऽ

म म प ध नि ध – – –
लो ऽ ट ले ऽ सी ऽ ऽ ऽ

ध – नि – ध – म – म – प – प – – –
म ऽ ली ऽ न ऽ हो ऽ ई ऽ का ऽ या ऽ ऽ ऽ

प ध ध नि ध – – म म म प – प – – –
को ऽ णा ऽ सी ऽ ऽ ना ऽ ही मा ऽ या ऽ ऽ ऽ

प प ध प म – – – प प ध प म – – –
झ ड क री या ऽ ऽ ऽ धा ऽ वु नि या ऽ ऽ ऽ

म – प म ग – – – रे ग सा रे सा –
ऐ ऽ कु नि या ऽ ऽ ऽ दी ऽ न र वा ऽ

सा रे – प – ग – रे – – – सा रे म
अ हा ऽ रे ऽ दे ऽ वा ऽ ऽ ऽ चु क ली

ग – रे – सानि निध़ प़ – प़ ध़ सा रे रे – –
प ऽ ति ऽ सेऽ वाऽ ऽ ऽ क धी ही ऽ न ऽ ऽ

प – मग रे रे – – –
के ऽ शऽ ऽ वा ऽ ऽ ऽ ।।

३. नको जाऊ तू मारोती
जरा थांब थांब थांब
माता अंजनीच्या पोटी
बाळ जन्मले जगजेठी
कटी सोन्याची लंगोटी
मुखी राम राम राम ।।

नि ध़ नि रे रे – रे ग म – ग रे ग रे सा –
न को जा ऽ ऊ ऽ तू ऽ मा ऽ रो ऽ ऽ ऽ ती ऽ

सा रे रे ग ग रेसा नि ध़ ध़ नि
ज रा थां ऽ ऽ बऽ थां ऽ ऽ ब

सा – – सासा
थां ऽ ऽ ऽब

सा सा रे ग ग म ग रे सा –
मा ता अं ऽ जे ऽ नी ऽ च्या ऽ

रे ग म – – – म ग म ध ध नि ध प
पो ऽ टी ऽ ऽ ऽ बा ळ ज ऽ न्मि ऽ ले ऽ

ग म प मं प –
ज ग जे ऽ ठी ऽ

नि ध़ नि – रे – रे ग म – ग रे ग रे सा नि़
क टी सो ऽ न्या ऽ ची ऽ लं ऽ गो ऽ ऽ ऽ टी ऽ

सा रे सारे ग रेसा
मु खी राऽऽ मऽ

नि ध़ ध़ नि सा – – सासा
रा ऽ ऽ म राऽऽ ऽम ॥

" राहे उगाची रडू नको आता जाई खेळाया कृष्णनाथा "

हे गीत वरील चालीवर म्हणतात. मात्र यात " थांब थांब थांब " हे पालुपद ज्या स्वरांवर आहे तशी ओळ नाही.

४. रामा मजला माहीत नव्हते
थोर होउनी असे फसवाल ॥

प ध सां – – नि ध प – ग – म प
रा ऽ मा ऽ ऽ म ज ला ऽ मा ऽ हि त

ग रे सा नि़ सा सा रे रे रे रे ग
न व्ह ते ऽ थो र हो ऊ नी अ से

म प म प – – प
फ ऽ स बा ऽ ऽ ल ॥

या गीताची अंतऱ्याची स्वररचना पुढीलप्रमाणे आहे.

प ऽ प ऽ ध नि ऽ सां ऽ सां ऽ, रें गं रें ऽ सां
निध नि ऽ ऽ, ध प ऽ प, धप मग म प ऽ ऽ ऽ ऽ ।।

५. हा ईश घरचा ठेवा
दिन रात त्यासी गावा ।।

सा रे रे प प म ग म ग रे
हा ऽ ई ऽ ऽ श घ र चा ऽ

सा – नि़ – – – नि़ सा रे – – ग
ठे ऽ वा ऽ ऽ ऽ दि न रा ऽ ऽ त

सारे गम ग रे सा नि़ सा – – –
त्याऽ ऽऽ सी ऽ गा ऽ वा ऽ ऽ ऽ ।।

६. बाई माझा रघुवीर जातो वना ....

रे ग सा – सा रे म पध निध प –
बा ई मा ऽ झा र घु वीऽ ऽऽ र ऽ

ग – सा – नि़ सा – –
जा ऽ तो ऽ व ना ऽ ऽ ।।

७. सगुण रूप नयनी....

या गीताचे चलन पुढीलप्रमाणे आहे.

प़ ऽ प़ ऽ प़ ऽ ध़ नि़ सा ऽ सा ऽ ऽ ऽ
सा ऽ ऽ नि़ ऽ, सा ऽ ग रे ग ऽ ऽ ऽ,
ग म ग रे ऽ ऽ, सा नि़ सा रे, रे गरे,
सा सा, नि़ ध़ नि़ ऽ, प़ प़ प़ ध़ नि़
सा ऽ सा सा सा सा ऽ ।।

८. जल तरोनी ये ये हरी
धेनू त्या स्तब्ध होत
विरहे त्या तृण न खात
जल दाटे नयनी बहुत
हंबरोनी ये। जल तरोनी ये ये हरी ...

म प ग म – – रे सारे सानि ध –
ज ल त रो ऽ ऽ नी येऽ ऽऽ ये ऽ

नि सा – – – – –
ह री ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

म ग म – ध नि सां – सां सां – सां
धे ऽ नु ऽ त्या ऽ स्त ऽ ब्ध हो ऽ त

नि नि सां – सां – सां रें रें सां ध प प
वि र हे ऽ त्या ऽ तृ ण ऽ न खा ऽ त

प प प – प – ध नि ध प म – म
ज ल दा ऽ टे ऽ न य नी ब हु ऽ त

प – प ध – नि ध ध प म ग रे सा
हं ऽ ब रो ऽ नी ये ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

जल तरोनी ये ये हरी ॥

वरील गीत भैरवी रागात आहे. "आजि कमलनायका मुरली वाजवू नका" हे या रागातील गीतही बरेच लोकप्रिय आहे. त्याची स्वररचना पुढीलप्रमाणे आहे.

सा सा प प प प ध नि ध – प म
अ जि क म ल ना ऽ य काऽ ऽ ऽ

ग रे सानि सा – रे ग रे सा रे सा –
मु र लीऽ वा ऽ ज वू ऽ ऽ न का ऽ॥

(१०) कीर्तनात म्हणण्यात येणाऱ्या चाली या स्त्री गीतात आल्या आहेत. काही गीते स्त्रियांनी चालीसहित उचलून घेतलेली आहेत. त्यात "राधे कृष्ण बोल मुखसे तेरो क्या लगेगा मोल" हे भजन आहे.

नि – नि नि – नि सां नि सां नि ध नि प
रा ऽ धे कृ ऽ ष्ण बो ऽ ऽ ल मु ख से

प ध रें सां – नि ध नि ध प म प ग – रे रे
रा ऽ धे कृ ऽ ष्ण बो ऽ ऽ ल मु ख से ऽ ऽ ऽ

म – ग रे – ग सा – – सा
क्या ऽ ल गे ऽ गा मो ऽ ऽ ल

ध़ सा रे ग सा रे म – ग रे – ग सा – – सा सा
ते ऽ रो ऽ ऽ ऽ क्या ऽ ल गे ऽ गा मो ऽ ऽ ऽ ल॥

सिनेमातील पुढील गीताची चाल कीर्तनात लोकप्रिय झाली होती. काही काळ या गीताने व त्याच्या चालीने स्त्रियांच्या मनाची पकड घेतली होती.

११. आकळे न अघटित घटना
तव दयाघना॥

प – मं प मं प ग म ग रे
आ ऽ क ळे ऽ न अ घ टि त

नि़ सा रेग म ग रे ग ग
घ ट नाऽ ऽ ऽ ऽ त व

म रे – नि़ सा – – –
द या ऽ घ ना ऽ ऽ ऽ

ध़ नि़ सारे ग सा रे ग ग
घ ट नाऽ ऽ ऽ ऽ त व

म रे – नि़ सा – – –
द या ऽ घ ना ऽ ऽ ऽ ।।

या शिवाय कीर्तनातील आणखी काही चाली स्त्री गीतात ठाण मांडून बसल्या त्या पुढीलप्रमाणे आहेत.

१२. कोणे एके दिवशी विनोदाने
हरीसी बोले रूक्मिणी
कृपा करोनी मला आधी सांगा
काळे का हो मी गोरी ।। इत्यादी

सा सा ग ग ग म रे ग – म प – प – प –
को णे ए के दि व शी ऽ ऽ वि नो ऽ दा ऽ ने ऽ

ग म प – प – धनि सां – ध प म – गप मग रेग
ह री सी ऽ बो ऽ लेऽ ऽ ऽ रू ऽ क्मि ऽ णीऽ ऽऽ ऽऽ

म ध – ध ध – पध निसां निसां नि ध प प म प म ग
कृ पा ऽ क रो ऽ नीऽ ऽऽ ऽऽ म ला आ धी सां ऽ गा ऽ

गम प – प – धनि सां निसां ध प म – गप मग रे ग ऽ
काऽ ळे ऽ का ऽ होऽ ऽ ऽऽ मी ऽ गो ऽ रीऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽ॥

१३. नको रे कृष्णा रंग टाकू चुनडी भीजते
मध्य रात्री चांदण्यात थंडी वाजते ॥

सा सा सा सा सा रे म – म म म प
न को रे कृ ष्णा ऽ रं ऽ ग टा कू ऽ

ग ग रे – सा रे ग रे – – – –
चु न डी ऽ भी ऽ ज ते ऽ ऽ ऽ ऽ

सा – ग रे रे ग सा नि़ रे सा नि़ सा
म ऽ ध्य रा ऽ त्री चां ऽ द ण्या ऽ त

ध़ नि़ प़ ध़नि़ सा नि़ सा
थं ऽ डी वाऽ ऽ ज ते॥

१४. चंद्रकांत राजाची कन्या ....

या ओळीचे चलन पुढीलप्रमाणे असते.

सा नि़ सारे ऽ, ग रे सा नि़, सा ऽ ग ऽ ऽ,
ग म पऽम गरे ग ऽऽ, ग ऽ, म ध ऽ प ऽ,
मंप ऽ, रे ऽ गऽऽ ग म ग रे, सा नि़ सा ऽ ऽ॥

कीर्तनातील चालीबरोबर नाटकातील चालीदेखील स्त्री गीतांनी आपल्याशा केल्या. त्यातील काही पुढीलप्रमाणे आहेत.

१५. अरसिक किती हा शेला
त्या सुंदर तनुला सोडुनी आला ॥ ....

नि़ सा रे ग सा नि़ प़ ध़ सा – सा –
अ र सि क कि ती हा ऽ शे ऽ ला ऽ

सा – ग ग ग गम रे ग सा – – –
त्या ऽ सुं द र ऽऽ त नु ला ऽ ऽ ऽ

सा – रे ग सा – नि़ – – सा सा रे ग
सो ऽ डू नी आ ऽ ला ऽ ऽ अ र सि क

सा नि़ प़ ध़ सा – सा – – –
कि ती हा ऽ शे ऽ ला ऽ ऽ ऽ॥

लग्नाला जातो मी द्वारका पुरा ....

या सौभद्र नाटकातील पदाच्या चालीवर पुढील गीत आधारित आहे.

१६. रंग महाली शेज केली पुष्प आणुनी
केव्हाची मी दारी उभी लक्ष लावुनी ॥ ....

प – म ध प– प रे ग रे नि ध़ नि
रं ऽ ग म हाऽ ली शे ऽ ज के ऽ ली

सा – रे सारे ग रे सा
पु ऽ ष्प आऽ ऽ णू नी

सा – सा – नि़ – सा रे – रे ग रे –
के ऽ व्हा ऽ ची ऽ मी दा ऽ री उ भी ऽ

रे म प – म पध निध पम गरे सा – –
ल क्ष ला ऽ वू नीऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽ॥

१७. मूर्तिमंत भीति उभी मजसमोर राहिली ....

प – ध म – प ग – रे नि सा –
मू ऽ र्ति मं ऽ त भी ऽ ति उ भी ऽ

सा सा रे नि – सा म – गम प म प
म ज स मो ऽ र रा ऽ ऽऽ ऽ हि ली ॥

१८. बाबा माझे लगीन कधी करणार ....

ग म ग रे, नि़ सा ऽ ऽ ऽ नि़, सा रे ग रे,
सा नि ध ऽ ऽ ऽ ॥

१९. सकाळी उठूनी धर्मानी काय केले
अभिमन्यूसी बोलविले, गेला अभिमन्यू ॥ ....

सा सो नि़ सा रे रे गरे सा – सा – सा – ग
स का ऽ ळी ऽ उ ठूऽ नी ऽ ध ऽ र्मा ऽ नी

ग – म ग म प – – – प प ध प म ग – म
का ऽ य के ऽ ले ऽ ऽ ऽ अ भि ऽ म ऽ न्यू ऽ सी

म – प ग रे ग रे ग
बो ऽ ल वि ऽ ले ऽ ऽ

सा – नि़ – सा रे रे गरे सा – –
गे ऽ ला ऽ अ भि म ऽऽ न्यू ऽ ऽ ॥

२०. हे कोण बोलले बोला
राजहंस माझा निजला ॥ ....

ग रे ग रे सा नि़ – सा नि़ सा़ रे ग म ग म –
हे ऽ को ऽ ण बो ऽ ल ले ऽ बो ऽ ला ऽ ऽ ऽ

ग रे ग रे सा नि़ नि़ सा रे सा रे ग रे सा – –
रा ऽ ज हं ऽ स मा ऽ झा ऽ नि जऽ ला ऽ ऽ

प़ ध़ सा सा सा सा सा सा नि़ सा रे ग म ऽ ग म
हे ऽ को ऽ ण बो ऽ ल ले ऽ बो ऽ ला ऽ ऽ ऽ

ग रे ग रे सा नि़ नि़ सा रे सा रे सारेगरे सा – – –
रा ऽ ज हं ऽ स मा ऽ झा ऽ नि जऽऽऽ ला ऽ ऽ ऽ ॥

"सण" या नावाने प्रसिद्ध असलेल्या पुढील गीतात एक पत्नी आपल्या पतीची आतुरतेने वाट पाहात आहे. सण साजरे करण्याचा मोसम आला आहे. तरी पती अजून का आले नाहीत अशी चिंता तिला लागलेली आहे. मार्गशीर्षात चंपाषष्टी, पौषात मकर संक्रात, माघ महिन्यात शिवरात्र यायची आहे आणि फाल्गुनात होळी खेळायची आहे. "रंगाची धुमाळी" व्हावयाची आहे. तथापि पतीला येण्यास उशीर का बरे होत आहे? "नेसूनी शुभ्र पातळ। कुसुंबी ग चोळी। पतिवाचूनी जीव तळमळी।। " अशी या गीताची मध्यवर्ती कल्पना आहे.

२१. कार्तिकात माझे सजण गेले बाहेरी
लागली जीवा हुरहूर
परस्थानी नाही राहिले की आले लवकरी
सण दिवाळीचे घरोघरी
तुट पडली ग मैनासहित राघवपायी
कधी पावशी अंबाबाई ॥

सा नि़ नि़ सा म ग म रे म ग रे
का ऽ र्ति का ऽ ऽ त मा ऽ झे ऽ

नि़ सा सा नि़ – सानि़ साग रेसा नि़ ध़ – –
सा ज ण गे ऽ लेऽ वाऽ ऽऽ हे रीऽ ऽ

ग रे नि़ सा – नि़ ध़ नि़ प़ ध़ नि़ सा
लाऽ ग लीऽ जी वा ऽ हु र हू र ॥

या गीताच्या रचनेवर त्याचप्रमाणे चालीवर लावणीची वरीच छाप पडलेली दिसत आहे. तथापि गायनाचा ढंग अगदीच साधासुधा आहे.

या शिवाय साकी, दिंडी, फटका यांच्या चालींचा वापर स्त्रियांच्या गीतांसाठी केलेला आढळतो. पत्रिका, म्हातारी इत्यादी दीर्घ कथागीते म्हणताना संगीताची बाजू जरा डावी होते. ही गीते कधी कधी सरळ कहाणीसारखी आणि कधी मुक्त छंदासारखी म्हणण्यात येतात.

काही मराठी भाषीय जैनधर्मी स्त्रिया मध्यम वर्गात प्रचारात असलेले डोहाळे, पाळणे इत्यादी गाणी म्हणतात. त्या मातामायसारखी गाणी म्हणण्याचे कटाक्षाने टाळतात आणि हिंदुधर्मातील देवदेवतांची नावे वदलून त्या ऐवजी स्वधर्मातील देवतांची नावे घालतात.

सर्वसामान्यपणे स्त्री–गीतांच्या चाली रूढ चालींवरून घेतलेल्या आहेत. काही तुरळक चाली मात्र स्वतंत्रपणे आपले वैशिष्टच टिकवून आहेत.

या विभागातील डोहाळ्याची एक चाल या दृष्टीने पाहण्या-सारखी आहे. गरोदर मुलीला झोपाळ्यावर वसवून स्त्रिया हे गीत म्हणतात. या गीताला लयीचे बंधन नाही. स्वर लांबवून म्हणतात. पाळण्याला हळुवार हेलकावे देताना हे गीत म्हणतात. त्यामुळे लयीचे कुंपण या स्वररचनेला बसू शकणार नाही हे उघड आहे.

२२. पहिले मासी रुक्मिणीसी आली अन्नाची शिसारी
बाग केळी नारळीचा त्रिपुर केळी जांभळीचा
ताकीद करा माळियाला दिवस सोनियाचा आला ।।

याप्रमाणे नऊ महिनेपर्यंत गरोदर स्त्रीचे वर्णन करून तिला होणारी लक्षणे, ही 'रुक्मिणी' प्रसूत होऊन तिला पुत्ररत्नाची प्राप्ती होणे, तिला प्रसन्न ठेवण्यासाठी केलेले प्रयत्न यांचा तपशील या गीता-मध्ये दिला आहे. काव्यरचना शेवटपर्यंत याच धर्तीवर आहे.

सा सा सा रे म म प प प – ध म पम
प हि ले मा ऽ सी ऽ ऽ रू ऽ क्मि णी ऽऽ

ग – रे सा सा रे रे प ग रे सा नि ध
सी ऽ ऽ ऽ आ ली अ ऽ न्ना ऽ ऽ ची ऽ

नि सा नि सा – –
शि सा ऽ री ऽ ऽ

ग – ग म ग रेसा सा सा – सा सारे ग
बा ऽ ग के ऽ ऽळी ऽ ना ऽ र ळीऽ ऽ

रेगप म – – म ग म प – – ध
ऽऽऽ चा ऽ ऽ त्रि पु र के ऽ ऽ ळी

प धनि ध प ग म प – –
जां ऽऽ ऽ भ ळी ऽ चा ऽ ऽ

म ग म प – – ध पध नि ध
ता की द क ऽ ऽ रा माऽ ऽ ऽ

प म पम ग – रेसा सा सा सा रे
ळि या ऽऽ ला ऽ ऽऽ ऽ दि व स

रे प ग रे सा नि ध़ नि सा नि़ सा –
सो ऽ नि ऽ ऽ या ऽ चा आ ऽ ला ऽ ॥

डोहाळयांच्या गीतांवरोबरच पाळण्याची गीते महत्त्वाची आहेत. पुत्रजन्म झाल्यानंतर बारसे करतात. मुलाला पाळण्यात घालून नामकरण विधी करतात. यावेळी स्त्रिया गाणी म्हणतात. या गीतांमध्ये बाळंतिणीचे वर्णन, मुलाच्या आरोग्याची काळजी, पाळण्याचे वर्णन इत्यादी विषय असतात. मुलाला राम, कृष्ण, शिवाजी कल्पून गीते आळविली आहेत. या पाळण्याच्या गीतांपैकी अत्यंत लोकप्रिय आणि प्रातिनिधिक अशा काही गीतांची स्वरलिपी पुढे दिली आहे.

२३. मथुरेमध्ये अवतार झाला
कृष्ण देवकीच्या गर्भासी आला
तोडूनी वेडया बंध सोडिला
चरणाच्या प्रतापे मार्ग दाविला । जो बाळा जो ॥

प़ सा सा सा सा – रे रे ग म ग रे –
म थु रे म ध्ये ऽ अ व ता र झा ला ऽ

रे ग म म ग रे सा रे सा सा सा –
कृ ष्ण दे व की च्या ग र्भा सी आ ला ऽ

प़ सा सा सा सा – रे ग म ग रे –
तो डू नी वे डया ऽ बं ध सो डि ला ऽ

रेरे ग म म ग रे सा रे सा सा सा –
चर णा च्या प्र ता पे मा र्ग दा वि ला ऽ

सा सा सा सा
जो बा ळा जो ।।

वरील गीताची चाल फारशी आकर्षक नाही. परंतु गीत ज्या लयीत म्हटले जाते ती लय सर्वांच्या फार आवडीची आहे. या चालीचा व लयीचा प्रभाव निरनिराळ्या प्रासंगिक गीतांवरही पडलेला स्पष्ट दिसून येतो. भुलाबाई व भराडी गौर या मुलींच्या गाण्यांतील "**पहिले मासी सासु की पुसे**" हे गीत याच चालीवर लहान मुली म्हणतात. ते ठसक्यात व ठेक्यात म्हणायला ही स्वररचना अनुकूल आहे. याला दादरा ताल लावता येतो. दसऱ्याच्या गाण्यातील "**पहिल्या मासी जन्मिलें बाळ**" हा पाळणा मातंग स्त्रिया या चालीवरच म्हणतात. तोही लयीत असतो. परंतु मध्यम वर्गीय स्त्रिया या स्वरावलीवर "पाळणा" म्हणत असताना द्रुत लयीची दखल फारशी घेताना दिसत नाहीत. पाळण्याच्या हेलकाव्याबरोबर स्वर लांबवून म्हटल्यामुळे लय संथ असून ती संभाळणे आवश्यक वाटत नसावे.

पाळण्याच्या गाण्यांपैकी आणखी एक स्वररचना सर्वत्र लोकप्रिय आहे.

२४. **बाळा जो जो रे। कुलभूषणा।**
दशरथनंदना। पाळणा हलविला। अयोध्येशी
दशरथाचे वंशी। पुत्र जन्मला। ऋषिकेशी।
कौसल्येचे कुशी। बाळा जो जो रे॥

नि॒ सा रे रे म – रे – सा – – –
बा ऽ ळा ऽ जो ऽ जो ऽ रे ऽ ऽ ऽ

रे रे म म प – – – प म प – पम म
कु ळ भू ष णा ऽ ऽ ऽ द श र ऽ थऽ ऽ

प म रे रे सा नि॒ – नि॒ सा सा रे म – रे – सा – –
नं ऽ द ऽ ना ऽ ऽ बा ऽ ळा ऽ जो ऽ जो ऽ रे ऽ ऽ

नि़ सा रे – प प मरे सा – – –
पा ळ णा ऽ ह ल वि ऽ ला ऽ ऽ ऽ

रे रे रे म म प प प प प म प – प म प म
अ यो ध्ये ऽ शी ऽ ऽ ऽ द श र ऽ था ऽ चे ऽ

रे – सा नि़ नि़ सा रे – म – रे – सा – – –
वं ऽ शी ऽ पु ऽ त्र ऽ ज ऽ न्म ऽ ला ऽ ऽ ऽ

रे रे रे म प – – –
ऋ षि के ऽ शी ऽ ऽ ऽ

प म प – प म प म रे – सा नि़
कौ ऽ स ऽ ल्ये ऽ चे ऽ कु ऽ शी ऽ

नि़ सा रे – प – मरे – सा – – –
वा ऽ ळा ऽ जो ऽ जो ऽ ऽ रे ऽ ऽ ऽ ॥

वसंत या ऩावाने प्रचारात असलेले एक स्त्रीग़ीत स्वररचनेच्या दृष्टीनें अत्यंत सुंदर आणि आकर्षक आहे. सर्व गोपिका कृष्णाबरोबर "वसंत" खेळण्यासाठी येतात. गौळणी एक सहस्त्र आणि कृष्णदेव एकटा. श्रीरंगी सर्व रंगून जातात अशी या गीताची मध्यवर्ती कल्पना आहे. काव्य-रचनेचा उत्कृष्ट नमुना म्हणून या गीताकडे अंगुलिनिर्देश करता येईल. या गीताचा प्रचार उच्च आणि मध्यमवर्गीय ब्राह्मण स्त्रियांमध्ये विशेष आहे.

२५. आज गडे वसंत खेळू चला   बोलते राधा श्रीहरीला
हाती पिचकारी घेऊन   तुम्हावरी रंग हरी टाकीन
करी हार गजरे गुंफीन   गळा घालीन मी हौसेनं
तुम्ही समुद्र मी शिंपला   बोलते राधा श्रीहरीला ॥

उंचो चंदन मळयागिरी सुवासिक केशर मी कस्तुरी
तुम्ही मोहन मी बांसुरी नाजुक शोभे तुमच्या करी
असा चंद्रवदनी रेखिला बोलते राधा श्रीहरीला ॥

तिथे होती एक सुंदर तिशी क्रिडा करिती शारंङ्गधर
इतुके ऐकुनिया सत्वर बोलला कृष्ण सखा यदुवीर
तुम्ही हजार मी एकला बोलते राधा श्रीहरीला ॥

हरीसहीत गजगामिनी मिळाल्या बारा सोळा जणी
आपुलाला रंग करी घेऊनी मिळाल्या सर्वही वृंदावनी
श्रीरंगी रंगी रंगला बोलते राधा श्रीहरीला ॥

सा रे सा नि़ सा रे – रे रे ग म प म मग रे रे
आ ज ग डे व सं ऽ त खे ळू ऽ ऽ च लाऽ ऽ ऽ

रे ग म ग म रे ग रे सा रे सा नि़ सा – – –
बो ल ते ऽ ऽ रा धा ऽ श्री ऽ ह री ला ऽ ऽ ऽ

सा नि़ नि़ सा रे ग रे ग म प म ग रे –
हा ती पि च का ऽ री ऽ घे ऽ उ नी ऽ ऽ

रे ग म ग म रे ग रे सा रे सानि़ ध़ नि़ सा
तु म्हा व री ऽ रं ग ह री ऽ टाऽ ऽ की न

सा नि़ नि़ सा रे ग रे ग म प म ग रे ऽ
क री हा र ग ज रे ऽ गुं ऽ फी न ऽ ऽ

रे ग म ग म रे ग रे सा सा रे सानि़ ध़· नि़ सा
तु म च्या ऽ ऽ ग ळा घा ऽ ली न हौऽ ऽ से नं

ग म प – प प प ध प म ग रे – –
अ सा चं ऽ द्र व द नी रे ऽ खि ला ऽ ऽ

रे ग म ग म रे ग रे सा रे सा नि॒ सा —
बो ल ते ऽ ऽ रा धा ऽ श्री ऽ ह री ला ऽ ॥

कास्तकार, मजूर किंवा कामकरी वर्गातील स्त्री–गीतांमध्ये लग्नाची गाणी किंवा पाळणे ही गाणी वगळली तर स्वतंत्रपणे फुरसतीच्या वेळी म्हणावयाची अशी गाणी नाहीत. या स्त्रिया दिवसभर काबाड-कष्ट करीत असतात. त्यांना विरंगुळा म्हणून गाणी म्हणायला उसंत नसते.

नागपूर विभागातील स्त्री–गीतांच्या चालींचे स्वरूप असे प्रति-बिंबात्मक आहे. या गीतांत काव्याचा आस्वाद श्रोत्यांना घ्यावयास मिळतो आणि संगीताचे माधुर्य त्यात नावीन्य नसले तरी चाखावयास मिळते. काव्य आणि संगीत या दोन्ही बाबतीत परिपूर्ण असलेल्या गीतांचे गायन स्त्रियांकडून होते तेव्हा या दोन्ही बाजूंचे व्यवस्थित रीतीने पालन होते. गीतांचे गायन वैयक्तिक स्वरूपाचे आहे, परंतु प्रत्यक्षात ते स्त्रियांच्या मेळाव्यात होते. एकीने गीत आळवावयाचे व इतरांनी काव्यातील भावनेबरोबर संगीताच्या गोडीने व जोडीने एक-रूप व्हावयाचे असा प्रकार असतो. मुख्य गायिकेच्या स्वरात गुणगुणून त्यात आपला सूर हलकेच मिळवायचा असेही घडते. सध्या स्त्रियांची भजनी–मंडळे अस्तित्वात येऊ लागली आहेत. त्यामुळे ही गीते मागे पडत चालली आहेत.

भिन्न रुचीच्या स्त्रियांना पसंत पडतील, त्यांच्या जिभेवर रेंगाळ-तील अशा विविध आणि वैचित्र्यपूर्ण स्वररचनांवर आधारित ही हृदय-स्पर्शी स्त्रीगीते आजही स्त्रियांच्या आवडीची आहेत. फुरसतीचा वेळ सामुदायिक रीतीने आनंदात घालविण्यासाठी, सत्प्रवृत्त आणि उच्च वातावरण निर्माण करण्यासाठी एक सोपे पण महत्त्वपूर्ण साधन म्हणून या स्त्री–गीतांचे स्थान अनन्य साधारण आहे.

■ ■ ■

११. भूपाळी आणि काकड आरती

भूपाळी आणि काकड आरती या गीतप्रकारांचा लोकगीते या सदरात विचार व्हावा किंवा नाही याबद्दल मतभेद होण्याचा संभव आहे. ज्या गीतांची रचना सहेतुक आहे, ज्यांची बैठक जाणीवपूर्वक भक्तिपूर्ण अशा आचारांवर उभारली आहे, जी विशिष्ट प्रसंगी गाण्यासाठी निर्माण झालेली आहेत, ज्या गीतांची भाषा सुसंस्कृत व प्रौढ अशी आहे आणि ज्यांचे पठण, गायन सुबुद्ध समाजात होते, ज्यांचे लेखक ज्ञात आहेत अशा या लोकगीतांच्या पंक्तीत न बसणाऱ्या काव्यरचनांना प्रस्तुत संग्रहात घालण्याचे प्रयोजन काय असा प्रश्न बहुतेकांना पडेल. वर्षानुवर्षे ही गीते लोकांच्या तोंडी घोळत आहेत. त्यांचे गायन नियमितपणे ठराविक वेळी होत आलेले आहे. त्यांतील बहुतेक गीतांच्या स्वररचनांसाठी इतर लोकप्रिय चालींचा आधार घेतलेला आहे. एवढेच नव्हे, तर या गीतांच्या गायनाचे स्वरूप स्त्रीगीतांतील भक्तिगीतांप्रमाणेच शिस्तशीर आहे. ही गीते खऱ्या अर्थाने लोकगीते या संज्ञेस पात्र होत नाहीत. तथापि संगीताच्या दृष्टीने भूपाळ्या आणि काकड आरत्या यात विचार करण्यासारखा बराच मजकूर आहे असे वाटले म्हणून या गीतांचा अंतर्भाव या संग्रहात केला आहे. या गीतांच्या स्वररचना अत्यंत मोहक, वैशिष्ट्यपूर्ण आणि मर्यादित अर्थाने प्रादेशिक स्वरूपाच्या आहेत.

प्राचीन काळी राजेरजवाड्यांना सकाळी झोपेतून उठविण्यासाठी महाद्वारावर चौघडा वाजविण्याची प्रथा होती. भाट भूप रागातील कवने गाऊन राजाची स्तुती करीत व त्यांना जागे करीत. न्हावी दिवट्या घेऊन येत. या सर्व प्रसंगांची गोळाबेरीज करून त्यावर

आधारित असा काकड आरती व भूपाळी गायनाचा उगम झाला असावा असे मानतात.

सकाळच्या प्रहरी श्रीकृष्णाला उठवून त्याला रानात गाई चरावयास नेण्यासाठी प्रवृत्त करण्यासाठी राजमाता गाणी गात असत. भूपाळी हे या गीतांचे तदनंतरचे स्वरूप आहे. ही परंपरा पुढे चालवायची म्हणून या गाण्यांचा प्रारंभ झाला असावा असा एक समज आहे.

कालांतराने भूपाळ्यांबरोबर आरत्या म्हणण्याची प्रथा पडली. इतर गाण्यांचा अंतर्भाव नंतर हळुहळू होऊ लागला. या गीतांतील मुख्य नायक श्रीकृष्ण हा आहे. म्हणून विशेषतः विठ्ठल रुख्माई हे ज्यांचे दैवत आहे त्या समाजात ही गाणी नियमितपणे म्हणण्यात येतात.

भूपाळी आणि काकड आरती अश्विनी पौर्णिमेपासून कार्तिकी पौर्णिमेपर्यंत गातात. या महिन्यात आकाशात भल्या पहाटेस शुक्राची चांदणी दिसते. त्यावेळी उठायचे. प्रातःस्नान करायचे. भूपाळ्या म्हणून देवाला झोपेतून जागे करायचे. कापसाच्या कापडाची चिंधी हाताने पिळून वळायची. तिची सुमारे दोन किंवा तीन इंच लांब वात वळायची. ती तुपात भिजवायची. हाच काकडा होय. या काकड वातीने आरती करताना म्हणावयाची ती काकड आरती. देव, गाय, तुळस यांना आरती ओवाळल्यानंतर काकडा तुळशीजवळ आणून ठेवायचा. शुक्राची चांदणी आकाशात असेपर्यंत भूपाळ्या व आरत्या म्हणून झाल्या पाहिजेत असा संकेत आहे.

यावेळी ३३ फुलवातींची आरती करतात. तिला नक्षत्रवात म्हणतात. तुळशीप्रमाणे आवळीपूजनही करतात. आवळी पूजनाचा संबंध वृंदानामक सतीच्या पौराणिक कथेशी आहे.

काकड आरत्यांचा संच ठरलेला आहे. महिनाभर आरत्या म्हणतात. शेवटी गोपाळकाला करून या काकड आरतीची समाप्ती होते. काकड आरती घरात करतात. देवालयातही ती करतात. देवालयात काकड्या ऐवजी त्रिपुर जाळण्याची प्रथा आहे.

भूपाळी आणि काकड आरती ही पूर्णपणे भक्तिगीते आहेत. धेनू, विठ्ठल, विष्णु, कृष्ण, तुळस, गुरु, गंगा, गणपती, शंकर, दशावतार, ज्योतिर्लिंग, राम यांचा गुणगौरव या गीतांमध्ये आहे. काही गीते

प्रार्थनेच्या स्वरूपाची आहेत. सकाळी परमेश्वराला उठविण्यासाठी केलेली आळवणी बहुधा भूपाळीने होते.

भूपाळीच्या प्रचलित स्वररचना पुढे दिल्या आहेत. भूपाळ्यांची छापील पुस्तके उपलब्ध असल्यामुळे संपूर्ण गीत न लिहिता त्यातील संगीत या विषयावर विचार करण्यापुरता आवश्यक भाग तेवढाच उद्धृत केला आहे.

गणपतीची भूपाळी :

१. उठा उठा हो सकळिक
वाचें स्मरावा गजमुख
सिद्धीबुद्धीचा नायक
सुखदायक भक्तासी ॥

सा सा – सा सा – सा – – सा सा रे ग –
उ ठा ऽ उ ठा ऽ हो ऽ ऽ स क ळि क ऽ

ग – रे सा सा – सा – सा सा रे ग –
वा ऽ चे स्म रा ऽ वा ऽ ग ज मु ख ऽ

रे ग – ग ग ग – ग ग ग रे ग –
सि द्धि ऽ बु द्धी चा ऽ ना ऽ ऽ य क ऽ

सा सा सा – सा सा – सा रेग – ग रेसा
सु ख दा ऽ य क ऽ भ क्ता ऽ सी ऽऽ ॥

पुढील भूपाळ्या याच चालीवर म्हणतात.

वर्ण्य विषय	गीते :
गणपती :	विद्याधरा विनायका; उठी उठी बा लंबोदरा

वर्ण्य विषय	गीते :
गंगा :	उठोनिया प्रातःकाळी वदनी वदा चंद्रमौळी;
राम :	राम सर्वांगी सावळा; उठोनिया प्रातःकाळी जपा राम नामावळी ;
ज्योतिर्लिंग :	सत्य ज्योतिर्लिंगे बारा ;
कृष्ण :	उठी उठी वा मुरारी ;
विठ्ठल :	उठा उठा हो मुरारी ;
पंढरपूर :	उठा उठा हो वेगेसी चला जाऊ पंढरीसी ;

२. उठी गोपाळजी जाई धेनूकडे
पाहती सौंगडी वाट तुझी
उठी पुरूषोत्तमा वाट पाहे रमा
दावी मुखचंद्रमा सकळिकांसी ॥ ....

ध – रें सां – नि ध प म ग
उ ऽ ठी गो ऽ पा ऽ ळ जी ऽ

रे – ग म प ग म रे सा –
जा ऽ ई धे ऽ नू ऽ क डे ऽ

नि – ध नि – नि – ध नि – ध – प
पा ऽ ह ती ऽ सौं ऽ ग डी ऽ वा ऽ ट

प – ध म प
तु ऽ झी ऽ ऽ ।

ग – ग प ध सां – सां सां सां
उ ऽ ठी पु रु षो ऽ त्त मा ऽ

ध – रें सां – ध – प प –
वा ऽ ट पा ऽ हे ऽ र मा ऽ

नि – नि नि नि नि – ध नि –
दा ऽ वि मु ख चं ऽ द्र मा ऽ

ध ध प प ध पमप
स क ळि कां सी ऽऽऽ ।। उठी गोपाळजी....

३. कृष्णा उठी वा सत्वर भोजनाला
भानु प्रकाशे प्रहर एक झाला
गोपाळ येती तुजला पहाती
गोविंद दामोदर माधव येती ।।

प़ – नि़ – सा रे रे – रे सा नि़
कृ ऽ ष्णा ऽ उ ठी वा ऽ स त्व र

सा – रे सा – नि़
भो ऽ ज ना ऽ ला

प़ ऽ नि़ – सा रे रे – सा नि़ नि़ सा रे सा – सा –
भा ऽ नु ऽ प्र का शे ऽ प्र हर ए क झा ऽ ला ऽ

प़ – नि़ – सा रे – रे सा नि़ सा – रे सा – नि़ –
गो ऽ पा ऽ ळ ये ऽ ती तु ज ला ऽ प हा ऽ ती ऽ

प़ – नि़ – सा रे रे – सा नि़
गो ऽ विं ऽ द दा मो ऽ द र

सा रेरे सा – सा –
मा धव ये ऽ ती ऽ ।।

४. प्रातःकाळ हा होय सुंदर ऊठ हरी उदयाचळी
म्हणे यशोदा ऊठ मुकुंदा पहा निशा ही संपली ॥

प – प प – प प – नि – ध प ध प म
प्रा ऽ तः का ऽ ळ हा ऽ हो ऽ य सुं ऽ द र

ग – रे सा रे ग म ग – – रे सा – – –
उ ऽ ठ ह री उ द या ऽ ऽ च ळी ऽ ऽ ऽ

ध ध – ध ध म ध नि सां – सां
म्ह णे ऽ य शो ऽ दा ऽ ऊ ऽ ठ

नि सां रें सां – नि नि – नि सां – सां –
मु कुं ऽ दा ऽ प हा ऽ नि शा ऽ ही ऽ

निसां रें सांनि ध – प –
संऽ ऽ ऽप ली ऽ ऽ ऽ

प – प प – प प – नि नि नि ध प ध प म
प्रा ऽ तः का ऽ ल हा ऽ हो ऽ ऽ य सुं ऽ द र

ग म म रे रे रे प प म – गम रे सा – – –
ऊ ऽ ऽ ठ ह री उ द या ऽ ऽऽ च ळी ऽ ऽ ऽ॥

५. घनश्याम सुंदरा श्रीधरा
अरुणोदय झाला
उठी लवकरी वनमाळी
उदयाचळी मित्र आला ॥

ध़ सा – सा सा सा सा – रे ग़ – रे – सा सा –
घ न ऽ श्या ऽ म सुं ऽ द रा ऽ श्री ऽ ध रा ऽ

सा ग रे – सा ध़ सा रे रे ग ग
अ रु णो ऽ द य ञा ऽ ला ऽ ऽ

सा ग ग ग ग ग म ग ग ग रे
उ ठी लौ ऽ क री व न मा ऽ ळी

सा रे ग – सा रे – ग – रे सा नि़ सा – – –
उ द या ऽ च ळी ऽ मि ऽ त्र आ ऽ ला ऽ ऽ ऽ ॥

इतर ओळी वरील स्वररचनेनुसार म्हणतात.

या भूपाळीची आणखी एक चाल प्रचारात आहे.

ध़ सा सा – सा सा – रे ग – रे रे रे सा –
घ नः श्या ऽ म सुं ऽ ऽ रा ऽ श्री ऽ ध रा ऽ

सा ग रे – सा ध़ सा रे रे ग – –
अ रु णो ऽ द य ञा ऽ ला ऽ ऽ ऽ

ग ग ग ग – रे ग रे – सा ध़
मा ऽ ध वा ऽ अ रू णो ऽ द य

सा रे रे ग ग ग
ञा ऽ ला ऽ ऽ ऽ

ग ग ग ग ग ग ग ग ग – ग रे
उ ठी ल व क री व न मा ऽ ळी ऽ

ग ग ग ग ग ग ग ग ग – रे –
उ ठी ल व क र व न मा ऽ ळी ऽ

रे रे रे – सा सा – सा सा रे ग ग रे सा
उ द या ऽ च ळी ऽ मि त्र आ ऽ ला ऽ ऽ ॥

वरील स्वररचनेत बहुतेक ओळी द्विरुक्त करून गाण्याची पद्धती आहे. ओळीच्या शेवटी सा, रे, ग हे स्वर येतात तेव्हा सा थोडा लांबवून रे, ग हे स्वर खटका घेऊन म्हणतात. हा गायनाचा प्रकार मनोरंजक वाटतो. अमरभूपाळी या चित्रपटातील या भूपाळीच्या अलंकृत चालीचा परिणाम आजकाल घरोघरी होणाऱ्या या भूपाळीच्या गायनावर झालेला दिसून येतो.

वेदांतपर भूपाळी पंचक

६. रामकृष्ण हरी गोविंदा
राजीव नयना रे
बापा राजा रामा रे
अनाथ बंधो पतितपावना
करूणावंता रे ॥ ....

ध़ सा सा सा सा सा सा सा रे रे ग –
रा म कृ ष्ण ह रि गो ऽ विं ऽ दा ऽ

रे सा सा सा सा सा रे ग ग – –
रा जी व न य ना रे ऽ ऽ ऽ ऽ

ग रे सा सा सा सा रे ग – –
बा पा रा जा रा मा रे ऽ ऽ ऽ

ग ग –ग ग ग ग ग ग ग ग ग –
अ ना ऽथ बं धो प ति त पा व ना ऽ

रे रे सा रे म ग रे सा
क रु णा वं ता रे ऽ ऽ ॥

या भूपाळीची काव्यरचना गायनासाठी बरीच अवघड आहे. शब्दांची आणि अक्षरांची ओढाताण अपरिहार्य आहे. अशा वेळी वरील स्वररचनेवरच शब्द लांबवून किंवा घाईने म्हणतात.

भूपाळीतील शब्द आणि स्वर यांची रचना फार सूत्रबद्ध आहे. काव्याला जितके महत्त्व आहे तितकेच त्यातील संगीतास पण दिलेले आहे. तालाची उणीव मात्र नजरेतून सुटत नाही.

गीतातील भावना, भूपाळ्या म्हणण्याची पद्धत, तेवलेली आरती वाऱ्याने विझू न देता हळूच संथपणे ओवाळून करावयाचे गायन यामुळे गायनास लयीची जोड असावी अशी आवश्यकताही दिसत नाही.

उठी गोपाळजी जाई धेनूकडे या क्रमांक दोनच्या भूपाळीला लावायचाच म्हटले तर झपताल लावता येईल. या भूपाळीच्या चालीचे सौभद्र या संगीत नाटकातील "भूमि जल तेज पवमान" या पदाबरोबर साम्य आहे. क्रमांक तीनची "कृष्णा उठी वा सत्वर भोजनाला" ही भूपाळी श्लोकासारखी भुजंगप्रयात या वृत्तातही म्हणतात. "प्रातःकाळ हा होय सुंदर" आणि "घनश्याम सुंदरा श्रीधरा" ह्या भूपाळ्यांच्या चाली अनुक्रमे भैरवी आणि देशकार या प्रातःकालीन रागांवर आधारित आहेत.

काकड आरती

भूपाळ्या म्हणून देवाला जागे केल्यानंतर काकडा लावून देवाला काकड आरती ओवाळतात. त्यावेळी ह्या आरत्या म्हणतात. काकड आरत्यांची स्वरलिपी पुढे दिली आहे. आरत्यांची छापील पुस्तके विकत मिळतात. या गीतांची संगीतरचना आणि स्वरलिपी स्पष्ट होईल एवढ्याच ओळी उद्धृत केल्या आहेत.

१. ओवाळू आरती मदन गोपाळा
श्यामसुंदर गळा वैजयंती माळा
चरण कमल ज्याचे अतिसुकुमार
ध्वज वज्रांकुश चरणी ब्रीदाचा तोडर ॥

नि़ नि़ नि नि़ – सा रे म ग रे सा नि़ – सा –
ओ वा ळू आ ऽ र ती म द न गो पा ऽ ळा ऽ

सा ग ग ग गग रे ग म प म ग रे सा नि़ –
श्या ऽ म सुं दर ग ळा वै ज यं ती मा ऽ ळा ऽ

नि़ नि़ नि़ नि़ सा सा सा – रे रे
च र ण क म ल ज्या ऽ चे ऽ

म ग रे सा नि़ – सा
अ ति सु कु मा ऽ र

सा ग ग ग – ग ग गगग म मप म ग रेसा नि़
ध्व ज व ज्रां ऽ कु श चरणी ब्रि दाचा तो ड ऽऽ र ॥

२. श्रीराम जयराम जय जय रामा राघवा
सीतारामा राघवा
पंचदीपारती, रत्नदीपारती
करतो देवाधिदेवा ॥

सा सा सा सा सा सा सा सा सा
श्री रा ऽ म ज य रा ऽ म

सा सा सा सा सा नि़ नि़ – सा रे –
ज य ज य रा मा रा ऽ घ वा ऽ

रे सा सा सा नि़ – सा रे –
सी ता रा मा रा ऽ घ वा ऽ

रे रे रे रे रे सारे रे
पं च दी पा रे तीऽ ऽ

रे रे रे रे रे सारे रे
र त्न दी पा र तीऽ ऽ

सा सा सानि़ नि़सा सा – रे ग गरे सा
क र तोऽ दे वा ऽ धि दे वा ऽ॥

या चालीवर "सहस्र दीप्र कैसी प्रकाशली प्रभा," "उठा उठा हो साधक", "श्री यादवराया" या आरत्या म्हणतात. यांतील ऋषभ पूर्णपणे शुद्ध लागत नाही, कोमल व शुद्ध यांच्यामधला असा लागतो. यातील काही ओळी द्विरुक्त करून नंतरच्या ओळीवर येतात. ही या आरतीच्या गायनाची आकर्षक अंगे आहेत.

३. धेनुमाय जगज्जननी लोकत्रय त्रिताप शमनी
अखिल जगतात मोक्षदानी
जिचेनी सालंकृत अवनी
जियेचे नेत्र सूर्य चंद्र
पहा उपेंद्र, गोकुळी बाळ
कृष्ण अवतार
नखाग्री गोवर्धन धरूनी
रक्षी गोवत्स कृपा करूनी ॥

प प प प प ध नि ध प – प म ग रे – – –
धे ऽ नु ऽ मा ऽ य ज ग ऽ तु ज न नी ऽ ऽ ऽ

ग म प – ग ग म ग – रे सा नि़ सा – –
लो ऽ क ऽ त्र य त्रि ता ऽ प श म नी ऽ ऽ ऽ

प प प प प प ध नि ध – प: म ग रेरे –
अ खि ल ज ग ता ऽ त मो ऽ क्ष दा नी ऽऽ ऽ

ग ग म प – ग – म – ग रे सा नि सा – –
जि चे ऽ नी ऽ सा ऽ लं ऽ कृ त अ व नी ऽ ऽ

चाल—

प प – प – ध सां सां सां सां रें सां नि – –
जि ये ऽ चे ऽ ने ऽ त्र सू र्यं चं ऽ द्र ऽ ऽ

प प ध ध नि ध ध प प
प हा ऽ उ ऽ पें ऽ ऽ द्र

प – प ध नि ध – प
गो ऽ कु ळी ऽ वा ऽ ळ

प – प नि नि ध – प
कृ ऽ ष्ण अ व ता ऽ र

प प प – प ध नि ध प प म म ग रे –
न खा ग्री ऽ गो ऽ व ऽ र्ध न ध रू नी ऽ ऽ

ग – म प – ग – म म ग रे सा नि़ सा
र ऽ क्षी गो ऽ व ऽ त्स कृ पा ऽ क रू नी ॥

वरील स्वररचना संगीताच्या दृष्टीने वरीच कल्पक आहे. अंतऱ्यामधील लहान चरणांच्या चालीत वैविध्य आहे. शेवटी दोन अक्षरांमध्ये येणारी मींड अत्यंत आकर्षक असून वातावरण निर्मितीला मदत करते. या चालीबरोबर साम्य असलेली दुसरी एक आरती प्रचारात आहे. ही आरती हिंदी भाषेत आहे. आरतीचा अंतरा मात्र वेगळ्या स्वररचनेवर आधारित आहे. ही हिंदी आरती व तिची स्वरलिपी पुढीलप्रमाणे आहे.

४. आरती कुंज बिहारीकी
गिरिधर कृष्ण मुरारी की

गलेमे वैजयंती माला
बजाये मुरली मुरलीवाला
घनसम अंग कांती निली
राधिका चमक रही बिजली
भ्रमरसम अलक, कस्तुरी तिलक, चंद्रकी झलक
ललितसम राधा प्यारीकी
गिरीधर कृष्ण मुरारीकी ॥

प प प प प ध नि ध प प म – ग रे रे रे
आ ऽ र ती कुं ऽ ज वि हा ऽ री ऽ की ऽ ऽ ऽ

ग म प प ग – म म ग रे सा नि़ सा – –
गि री ध र कृ ऽ ष्ण मु रा ऽ री ऽ की ऽ ऽ

प प प – ध सां सां सां सां रें सां नि – –
ग ले मे ऽ वै ऽ ज यं ती मा ऽ ला ऽ ऽ

प प – प – ध सां सां सां सां सां रें सां नि – –
ब जा ऽ ये ऽ मु र ली मु र ली वा ऽ ला ऽ ऽ

प प प प प ध नि ध प प म – ग रे रे
ध न स म अं ऽ ग कां ऽ ती नि ऽ ली ऽ ऽ

ग ग म प – ग ग –ग म ग रे
रा ऽ धि का ऽ च म ऽक र ही ऽ

सा नि़ सा – –
बि ज ली ऽ ऽ ॥

चाल–

प प प प प ध नि नि
भ्र म र स म अ ल क

प – प प – ध नि नि
क ऽ स्तु री ऽ ति ल क

प – प प – ध नि नि
चं ऽ द्र की ऽ झ ल क

प प प प प प ध नि ध
ल लि त स म रा ऽ धा ऽ

प – म ग रे – – ग म प प
प्या ऽ री की ऽ ऽ ऽ गि री ध र

ग – म म ग रे सा नि़ सा – –
कृ ऽ ष्ण मु रा ऽ री ऽ की ऽ ऽ ॥

वरील आरतीत "भ्रमरसम अलक" या ओळीची स्वररचना लक्षात भरण्यासारखी आहे. "धेनुमाय जगज्जननी" या आरतीतील "पहा उपेंद्र" या तशाच स्वररचनेमधील मींड जाऊन त्या ठिकाणी या आरतीत खटका घेतलेला आहे. अलक, तिलक, झलक या शब्दांच्या सहाय्याने उच्चारलेला हा खटका अत्यंत विलोभनीय असा वाटतो.

५. ओवाळा ओवाळा माझा सद्‌गुरू राणा
पांचाही तत्वाच्या ज्योती प्रकाशल्या जाणा
निराकार वस्तु कैशी आकारा आली
सर्वांघटी व्यापक माझी सद्‌गुरू माऊली ॥

सा सा सा सा सा सा सा सा
ओ वा ळा ओ वा ळा मा झा

नि़ –नि़नि़ नि़ सा सारे – – –
स ऽद्‌गु रू रा णाऽ ऽ ऽ ऽ

रे रे रे रे सा रे रे रे रे
पां चा ही त त्वा च्या ऽ ऽ ऽ

रे रे रे रे सा रे रे सा
पां चा हि त त्वा च्या ज्यो ती

नि सा सा सा सा सा – –
प्र का श ल्या जा णा ऽ ऽ

नि सा सा –सा सा सा सा रे
नि रा का ऽर व स्तु कै सी

सा नि नि सा रे –
आ का रा आ ली ऽ

रे सा सा नि नि सा रे – – –
कै सी आ का रा आ ली ऽ ऽ ऽ

सा रे रे रे रे सारे –
स र्व घटी व्या पक ऽ

सा नि नि –सासा सां सा सासा सा सा
मा झी स ऽद्गु रू मा उली ऽ ऽ ॥

वरील आरतीत शेकडा पन्नास अक्षरे षड्जावर, शेकडा तीस अक्षरे ऋषभावर आणि बाकीची मंद्र सप्तकातील निषाधावर आधारित आहेत. नि, सा, रे या तीनच स्वरांवर स्थापित असलेल्या या आरतीतील

कोमल ऋषभ स्वराचा उच्चार बराचसा शुद्ध ऋषभाकडे झुकता आहे. ही आरती लयीला थोडीशी आड अशी गातात.

यातील काही काकड आरत्या टाळ्या वाजवून म्हणतात. भूपाळीच्या गायनात लयीपेक्षा स्वरावर भर अधिक दिलेला असतो. आरतीच्या गायनात लयीवर भर असतो. या गीतांचे गायन एकट्याने किंवा समूहाने होते. पहाटेच्या धूसर वातावरणात काकड्याचा मंद प्रकाश' प्रसन्न चित्तवृत्ती, मनाची शांत, शुद्ध, भक्तियुक्त अवस्था या सर्व गोष्टी गायनासाठी उत्तम पार्श्वभूमी निर्माण करतात. यामुळे यांचे गायन विशिष्ट वर्गात होत असले तरी त्यांच्या श्रवणाने इतरांचे अंतःकरण भक्तीने भारावून व हेलावून जावे इतकी ही गीते हृदयस्पर्शी आहेत.

■ ■ ■

डॉ. विमल चोरघडे (केळकर)



जन्म १ जुलै १९२० नागपूर येथे.

नागपूर विद्यापीठाची एम. ए. मराठी (१९४४). इंटरमिजिएटच्या परीक्षेत हिंदुस्थानी संगीत या विषयात प्रावीण्य (डिस्टिंक्शन) मिळविणारी पहिली विद्यार्थिनी (१९४०). भातखंडे युनिव्हर्सिटी ऑफ हिंदुस्थानी म्युझिक, लखनौची संगीत विशारद पदवी, सी. पी. अँड बेरारमध्ये प्रथम क्रमांकाने उत्तीर्ण (१९४३). अखिल भारतीय गांधर्व महाविद्यालयाची "संगीत अलंकार" प्रथम क्रमांकाने मिळविली (१९५३). याच महाविद्यालयाची संगीत आचार्य (डॉक्टर ऑफ म्युझिक) ही पदवी "नागपूर विभागातील लोकगीतांचे संगीत" या विषयावर प्रबंध लिहून मिळविली (१९५९). एम. ए. मराठीचा अभ्यास करण्यासाठी त्यावेळच्या सी. पी. अँड बेरार सरकारची दि किंग एडवर्ड मेमोरिअल स्कॉलरशिप ही मानाची समजली जाणारी शिष्यवृत्ती मिळाली. अखिल भारतीय गांधर्व महाविद्यालय मंडळात

संगीत अलंकार या पदवीपरीक्षेचा अभ्यास करण्यासाठी लाला कमलापत सिंघाणिया ही शिष्यवृत्ती मिळाली.

नागपूरच्या शेठ बिंझाणी सिटी कॉलेजमध्ये दोन वर्षे (१९४६ ते १९४८) मराठी व संगीत विषयात लेक्चररचे काम केल्यानंतर आकाशवाणीत प्रोग्रॅम असिस्टंटची नोकरी स्वीकारली (१९४८). या सेवेत असताना बी. बी. सी. येथे "ट्रेनिंग इन स्पेशल जनरल कोर्स इन प्लॅनिंग अँड प्रोडक्शन ऑफ प्रोग्रॅम्स" या शिक्षणासाठी लंडनला पाठविण्यात आले (१९५६). यावेळी युरोपातील इटली, स्वित्झर्लंड, फ्रान्स, ग्रीस या देशांत प्रवास केला. लंडनच्या मुक्कामात जगातील बहुसंख्य देशांतील लोकसंगीत ऐकून त्यांचा अभ्यास करण्याचा योग आला.

नवी दिल्लीला आकाशवाणीच्या डायरेक्टोरेटमध्ये असिस्टंट प्रोड्युसर, फोक म्युझिक या हुद्यावर नेमणूक झाली (१९५९).

असिस्टंट स्टेशन डायरेक्टर म्हणून आकाशवाणीतून १९७८ मध्ये निवृत्ती.

स्वतः शास्त्रीय संगीताच्या गायिका. आकाशवाणीवर, तसेच संगीत संमेलनात, भारतात अनेक ठिकाणी शास्त्रीय संगीताचे कार्यक्रम केलेले आहेत. लोकसंगीताचेही विविध कार्यक्रम प्रसारित केलेले आहेत.

नागपूर विद्यापीठाच्या बोर्ड ऑफ स्टडिजची (संगीत) सभासद, संगीत विषयाची परीक्षक, संगीत विषयक सरकारी व खाजगी विविध समित्यांची सभासद, व्याख्याती इत्यादी कामे केलेली आहेत.

❋ ❋ ❋

शुद्धिपत्रक

प्रकाशकाचे पान

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१	१४	गोष्टौंची	गोष्टींची

पार्श्वभूमी

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
६	१३	लौकगीते	लोकगीते
८	२३	यते	येते
९	५	लेकीपरीस	लेकापरीस
१८	२५	संकार	संस्कार
१९	१९	ठरविण	ठरविणे
३७	२	शा	अशा
५४	३०	हत्वाचे	महत्वाचे

मूळ ग्रंथ

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
३	७	ओवी वृत्तातच	ओवी छंदातच
३	१६	यात्रेकरूचे. अस्तिस्व	यात्रेकरूचे अस्तित्व
६	८	बिचण्याचा	बिचव्याचा
६	१६	बुट्टेदारे	बुट्टेदार
७	४	चंबळ	चुंबळ
१०	२	अकर	अकार
२०	२०	पाप	पाय
२५	२२	लाग।	लाग
३७	२०	इन	इनं
३८	१४	सा स सा	सा सा सा
४१	३	लेन	लेनं
४४	२३	पडी	पेंडी
४५	१०	व	वं
६०	१६	वेगवेगळ	वेगवेगळे
६२	२०	आका त	आकारात
६२	२२	निमिती	निर्मिती

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
६३	२७	वारी	बारी
६५	२०	दशनी	दर्शनी
६५	२४	दर्योधन	दुर्योधन
६६	१३	चडूफळी	चेंडूफळी
६७	१२	बायानी	बायानो
६८	१५	शष	शेष
७१	२२	खादीला	खांदीला
७२	२५	वरीरी	वरी ऽ
७९	२३	चल बंधु रांध	चूल बंधु रांघू
८०	१६	घना	घेना
८३	१३	गग मरे	गग मरे
८५	२०	रामटकी	रामटेकी
९८	१६	बरीक	बारीक
१०३	१७	या गीतात ऋषभाला फार महत्व आहे	ही ओळ १० नं. च्या गीतापूर्वी वाचावी.
११४	२२	खादर खदर	खादर खुदर
१३०	२६	गळ	गळे
१३१	२७	त्यार	त्यावर
१३७	१८	कुत्र्माला	कुत्र्याला
१४१	१	सा नि़नि़ अ त्तर	सा नि़नि़ अ त्तर
१४१	२	डा ऽ कट.र	डा ऽ क्टर
१४५	६	सासा दे – भिका न्याऽ	सासा रेरे भिका न्याऽ
१५०	११	गले	गेले
१५०	२२	सा रे रे जा वू	सा रे रे जा वू ऽ

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१५८	२५	हौते	होते.
१६३	१	तान्हचा लेकराची	२. तान्हचा लेकराची
१७०	७	रे – ग रे सा	रे – ग रे सा
१७३	२३	सा रेसा नि ध़	सा रेसा निध़
		वा ऽऽ ऽऽ	वा ऽऽ टऽ
१७४	४	क शा न	क शा नं
	६	क शा न	क शा नं
१७५	८	सा रे ग ऽऽ	सा रे ग ऽऽ
१७५	१२	रे, सांनि रे ऽ	रें, सांनि रें ऽ
१८०	१४	नि	नि
१८१	१३	नि	नि
१८२	६	थांव	थांब
१८५	१९	आजि	अजि
१९६	३	प	प म
		चे ऽ	चे ऽ
२१२	५	प ध नि ध	प ध नि ध
		रा ऽ धा ऽ	रा ऽ धा ऽ
२१३	१३	सा रे	सा रे
		स र्वा	स र्वा

* * *

लोकसाहित्य, लोककला, लोकसंगीत हे समाजातील संस्कृतीचे अविभाज्य अंग आहे. समाजजीवनाचे प्रतिबिंब त्यात पहावयास मिळते. भारतात स्वातंत्र्योत्तर काळात सामाजिक, शैक्षणिक, औद्योगिक व आर्थिक परिस्थितीत झपाट्याने परिवर्तन झाले.

ही प्रक्रिया नैसर्गिक खरी. हे सर्व व्हायला हवेच आहे. पण त्यामुळे एक फारच जबरदस्त धक्का येथील लोककला आणि लोकगीते यांना मिळाला. त्यांचे नष्टचर्य ओढवले. नवनिर्माण थांबले.

लोकगीते ही आता एक ऐतिहासिक बाब झाली आहे. भारताप्रमाणे जगातील इतर देशांतही थोड्याफार फरकाने अशीच परिस्थिती आहे.

आजच्या संगीताने नवीन वळण घेतले आहे. जुन्या पायवाटा पुसत चालल्या आहेत. निदान त्यांच्या पाऊलखुणा तरी पुढच्या पिढ्यांना माहीत असाव्यात या हेतूने, नागपूर आणि विदर्भ विभागातील लोकगीतांच्या संगीताचे रसग्रहण करणारा आगळा वेगळा असा 'महाविदर्भातील लोकगीतांचे संगीत' हा संग्रह प्रसिद्ध होत आहे.